

Engel. O. 79
/81.

BEETHOVEN

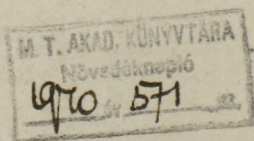
írta

BARTHA DÉNES

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

115376



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



BEVEZETŐ.

E munka összeállításában az a szándék vezetett, hogy a művelt magyar zeneértő ebben a kis kötetben röviden, világosan egybefoglalva együtt találja mindazt, amit Beethoven *zenéjéről* mint muzsikusnak tudnia kell és mindenek felett tudnia érdemes. Így elsőben számot kellett vetnem magammal a felől: mit vár az intelligens magyar zeneértő a kezébe kerülő új Beethoven-könyvtől? Pusztá életrajzot aligha, hiszen azt megtalálja minden jobb kézikönyvben vagy lexikonban. Nyilvánvaló, hogy ma sokkal inkább Beethoven zenéje az, ami minket elsősorban érdekel. Beethoven zenéjébe kellett tehát bevezetőt adnom, jobbat, érdekesebbet, mélyebben járót, mint ami a szokásos műsormagyarázatokban, közkézen forgó hangversenykalauzokban közönségünk elé kerül. Ezek a meglehetősen kezdetleges poetizáló ismeretetések az intelligens zeneértő tudásvágyát általában nem elégítik ki. Ma már nem elégedhetünk meg a hagyományos zenetörténeti irodalom adatainak újból való összeállításával, hanem igyekeznünk kell a modern kutató, a mai zenész szemével látott Beethoven-képet a magyar olvasó elé állítani. Jó lelkiismerettel mondhatom, hogy nem az áttanulmányozott Beethoven-irodalom compendiumát állítottam össze ebben a könyvben,



hanem saját felfogásomat, egyéni munkámat fektettem le benne. Ezért az alábbiakban legelsősorban szempontok és problémák felvetésével találja magát szemben az olvasó. Arra törekedtem, hogy e fejtegetések nyomán minden zenebarát meglássa Beethoven műveiben a problémát: a történeti, esztétikai, lélektani szempontokat ott is, ahol eddig talán közönyösen, felületes sietséggel elhaladt mellettük.

A könyv erősen korlátozott terjedelme miatt természetesen szó sem lehetett arról hogy az olvasóval tételről tételre végigkövessük Beethoven művészi hagyatékának teljes anyagát; ezért a műfajok áttekintését is a lehető legrövidebbre fogtam össze. A munka súlypontja inkább a stílus-elemző fejezetekben van; azok közül is megítélésem szerint leginkább a beethoveni *tematika*, a *munkamódszer* és a *zenei kifejezés* problémáját bemutató részekben. Remélem, hogy ezekben sikerült talán valamivel indokoltabb, hívebb és korszerűbb képet adnom Beethoven alkotóművészetéről, mint amilyet a kézikönyvek és életrajzok általában nyújtani szoktak.

A munka célját és módszerét röviden így jellemezhetném; a lehető legvilágosabban és legegyszerűbben meg akartam mutatni azt, hogy Beethoven mit és hogyan alkotott a zenében. Ez a munka tehát stílustudományi, különösképpen pedig stílustörténeti természetű. Stílustudományi azért, mert eltekint minden életrajzi anekdotázástól s a legnagyobb határozottsággal a zenei alkotás tényét és eredményét állítja a vizsgálat tengelyébe. Történeti pedig azért, mert ezeket a stílusbeli kérdéseket alakulásukban, eredeti összefüggésükben akarja megragadni, megvilágítani.

Hasonló természetű összefoglaló stílustörténeti munka legjobb tudomásom szerint a nemzetközi Beethoven-irodalomban sem áll rendelkezésre. A könyvpiacot e tekintetben mindenfelé annyira elárasztották a részlettanulmányok és a regényes életrajzok, hogy a komolyan érdeklődő zenésznek és kutatónak sokszor a legnagyobb fáradtsággal és utánjárással kell a zeneművekre, a zenei stílusra vonatkozó sokfelé elszórt anyagot összekeresnie. Az én — úgy érzem — lelkiismeretesen végzett munkám elsősorban ebben szeretné a magyar olvasó feladatát lehetőség szerint megkönnyíteni, mindenképpen korszerű színvonalra emelni.

I. ÁLTALÁNOS RÉSZ.

Életrajzi vázlat.

Beethoven atyai részről flamand, anyai részről rajnavidéki német családból származik. Hasonló-nevű nagyatyja Antwerpenben született 1712-ben s 1731—33 közt Louvainben töltött rövid énekesi szolgálat után, 1738-ban a bonni udvarhoz szegődött, ahol 1761-ben udvari karmesterré lépett elő († 1773-ban). Beethoven élete végéig nagyra-becsülte korán elvesztett nagyatyja emlékét s arcképét, mint úgyszólván egyetlen családi ereklyét, 1792-ben magával vitte Bécsbe.

Atyja, Johann v. Beethoven már csak tenoristaságig vitte ; középszerű tehetségű és állhatatlan jellemű egyéniség, akinek a gyermek Beethoven céltudatos irányítást nem köszönhetett. Beteges és korán elhunyt († 1787) édesanyjának egyéniségéről csak keveset tudunk.

Ludwig van Beethoven 1770 december 16. vagy 17-én született Bonnban. Korán jelentkező zenei tehetsége kb. 10 éves koráig irányítás hiányában egyenetlenül és a kedvezőtlen körülmények között természetesen lassabban is fejlődött, mint pl. Mozarté. Édesatyja legfeljebb a zene elemeire taníthatta ; nyomasztó anyagi körülményei közepette egyébként sem tudta fiának rendszeres zenei nevelését biztosítani. A gyermek első oktatói közt van der Eeden és T. Fr. Pfeiffer udvari zenészek

nevét említik ; rendszertelenül igénybevett tanításuk azonban a gyermek zenei fejlődésére számottevő befolyással alig lehetett.

Beethoven szerencséjére 1781-ben komoly és hivatott kezekbe kerül irányítása : Chr. Gottlob Neefe színházi karmester és 1781 óta udvari orgonista veszi át a gyermek zenei nevelését. Beethovennek mindeddig leginkább francia és mannheimi stílusú délnémet zeneművekkel volt alkalma megismerkednie, mint ezt a bonni zenekar fennmaradt kótalettlérai is tanúsítják. Neefe tanítási anyagában első helyen szerepeltek saját mesterének, Ph. Emanuel Bachnak úttörő zongoraiskolája (1753) és zongoraművei, melyeknek alapos ismeretéről Beethoven zongorastílusa és technikája lépten-nyomon tanúskodik. E mellett azonban kezébe adta Seb. Bach Wohltemperiertes Klavierját is, amely akkoriban még csak kéziratban volt hozzáférhető.

Hogy Beethoven nem tapasztalatlan kezdőként, hanem a zenei praxisban már valamennyire otthonosan került 1781-ben Neefe irányítása alá, azt bonni szereplésének adatai tanúsítják ; már egy év múlva, 1782-ben helyettesíti mesterét az udvari orgonista funkciójában. Ugyanez évben első nyomtatott zeneművével is a nyilvánosság elé lép (Variációk Dressler indulójára). 1783-ban már cembalista az udvari zenekarban és kiadja a választófejedelemnek ajánlott első három zongoraszonátáját ; 1785-ben végül elnyeri az udvari másodorgonista állását. Ekkorra a Habsburg-házbeli új választófejedelem (II. József fivére) határozott bécsies irányt honosít meg a bonni zeneéletben ; Mozart és Haydn addig javarészt ismeretlen művei sorra előadásra kerülnek. Ez az

irányzat érlelhette meg Beethoven pártfogóinak azt az elhatározását, hogy további zenei kiképzésre Bécsbe küldjék. A terv 1787-ben valóra válik; Beethoven Bécsben mindenekelőtt Mozartot keresi fel, aki azonban a Don Juan munkáinak közepette nem sok figyelmet szentel az ifjú zenész bemutatkozásának. Édesanyja súlyos betegségének hírére Beethoven visszasiet szülővárosába s anyját halálán találja. Ez az 1787 júliusában bekövetkezett csapás súlyos válságba dönti a családot; a kisjövendő apa († 1792) könnyelműsége a gyermekek sorsát és nevelését komolyan veszélyezteti s így Beethoven, mint a legidősebb fiú, maga veszi kezébe az elárvult család ügyeinek vezetését. Közben szorgalmasan dolgozik saját zenei és szellemi továbbképzésén; bár csak elemi fokú iskolázottsággal rendelkezik (az ú. n. tirociniumot végezte), baráti köre segítségével, nevezetesen a kiváló műveltségű, emelkedett szellemű Breuning-család támogatásával, önerejéből anynyira fejlesztí műveltségét, hogy 1789-ben beiratkozhatik a bonni egyetemre.

Az édesanyja betegsége, majd halála miatt annakidején meghíúsult bécsi tanulmányok terve is újra felmerül; — amikor J. Haydn Londonból átutazóban 1792-ben másodszor meg száll Bonnbán, Beethoven bemutatja neki II. József halálára szerzett kantátáját és tanácsát kéri további tanulmányait illetően. Haydn természetesen Bécsöt ajánlja. Az 1791-ben elhunyt bálványozott Mozart eleven emléke, a választófejedelemnek és Beethoven bonni pártfogójának, Waldstein grófnak bécsi ismeretségei is mind e város mellett szólnak. (Tudjuk egyébként, hogy a bonni műsor összetételét tekintve, a tanulnivágyó fiatal muzsikusz számára

Páris vagy Mannheim jött volna elsősorban tekintetbe.) Így Beethoven szabadságot kér és kap s orgonista-fizetésének ösztöndíjként való meghagyásával 1792 novemberében elhagyja szülővárosát és a Rajnavidéket — mint a következők megmutatták: örökre. Pártfogója és barátja, Waldstein gróf meleg ajánlásokkal bocsátja útnak és azzal a jókívánsággal, hogy Bécsben «Haydn kezéből átvegye Mozart művészi örökét».

1792-től kezdve Beethoven élete véglegesen a császárvároshoz kapcsolódik, amelynek területét már csak nyári üdülésre, alkalmi látogatások vagy hangversenyek céljából hagyja el. Ismételten szívesen keresi fel Bécs romantikus fekvésű közelebbi és távolabbi környékét (Baden, Mödling, Heiligenstadt stb.). Az utazás tulajdonképeni célja: a Haydn vezetése alatt tervezett zenei tanulmányok menete nem felelt meg egészen Beethoven várákozásának. Beethoven szigorú és lelkiismeretes mestert keresett, különösen a kontrapunktikus technikában — ebben ugyanis a színházi énekesjáték felületes légkörében nevelkedett Neefe sem volt illetékes mestere. *Haydn* jóakarattal, de bizonyonyos — a 38 évnyi tekintélyes korkülönbség indokolta — bizalmatlansággal kezelte az ifjú Beethovent és bírálatra hozott munkáit csak felületesen javította át. Így érthető, hogy Beethoven csakhamar Haydn háta mögött *Schenknél* (1793), majd pedig az alapos kontrapunktista hírében álló *Albrechtsbergernél* (1794) keresett irányítást. Az utóbbi fugatechnikájának hatása még a késői Beethoven kontrapunktikáján is megérzik. Az énekkompozícióban *Salieri* tanácsát szokta kikérni.

Beethoven tehát komolyan veszi tanulmányait. Mikor 1794-ben a Rajna-vidék francia megszállása miatt a bonni támogatás megszűnik, keresetre, érvényesülésre is kell gondolnia. 1795-ben kezdi meg zongoraművészi nyilvános szereplését; ugyanabban az évben adja ki első nagyszabású művét, az *op. 1.* jelzésű zongoratriókat. Waldstein gróf ajánlása és egyre terjedő művészi, különösen zongorajátékosi hírneve a legelőkelőbb bécsi családok ajtaját nyitja meg előtte. Ebben az időben szinte kizárólag főurakkal barátkozik; egyideig Lichnowsky herceg házában lakik; bejáratos a Kinsky, Lobkowitz hercegek, Erdődy, Brunsvik grófok családjában; a fiatal Rudolf főherceg (aki az 1805—12 években tanítványa is volt) barátjává fogadja. Főrangú tanítványai gondtalan életet biztosítanak Beethovennek; inast tart, hátsólovat vesz és mindenben alkalmazkodik arisztokrata barátai életmódjához. Telve van fiatalos önbizalommal s a könnyörtelen erő filozófiáját hangoztatja («die Moral der Kraft»).

A társasági életben bámulják gyors sikereit. Érzelmekben szeszélyes és állhatatlan. Gyorsan múló szerelmek sora mellett (Magdalena Willmann, Giulietta Guicciardi, Therese Malfatti, Babette Keglevich, Josephine Brunsvik, Erdődy Mária) az egyetlen Brunsvik Terézhez fűzi tartósabb vonzalom. Beethoven, miként egyébkor, úgy ez alkalommal is komolyan foglalkozott a házasság gondolatával; terve azonban a társadalmi balítéletek ellenállásán meghiúsult.

Ezek az érzelmi csalódások nem hagynak mélyebb nyomot lelkében; az 1790-es évek zongoraművészi pályájának és nyilvános szereplésének delelőjén mutatják. A kor szokása szerint nyil-

vános versenyben mérkőzik Steibelt, Wölfl és más divatos zongoraművészekkel és legtöbbször Beethoven marad fölül. Modorát, megjelenését, társalgását ebben az időben magabiztosnak, választekosnak, élvezetesnek mondják.

Sikerei tetőpontján, 1801-ben dőbben rá mindinkább elhatalmasodó fülbajának, süketülésének végzetes, gyógyíthatatlan voltára. 1801 nyarán elsősorban panaszkodik fel nyomorúságos állapotát két régi benső barátjának, Amendának és Wegeler doktornak. 1802 őszén a Heiligenstadti Testamentumban fivérei előtt tárja fel kétségbeesett helyzetét, Werther-idézetekkel tüzdelt, most már erősebben irodalmi jellegű stilizálásban. Robusztus életöszönére és nem lankadó alkotóerejére jellemző, hogy alig néhány hétre reá elkészíti a 2. Szimfónia erőtől, életkedvtől duzzadó zenéjét; általában a most következő 1803—7. korszak Beethoven alkotómunkájában a leggazdagabbak, legeredményesebbek egyike.

Hallásának fokozatos romlása a nyilvános szereplést mindinkább megnehezíti, majd teljesen lehetetlenné teszi számára; 1808-tól kezdve a hangversenyző fellépésről, 1814-ben pedig már a baráti körben való játékról is le kell mondania; — betegsége miatt zenetanári keresete is csökken. Ugyanebben az időben a korabeli zenekritika is támadja már; mesterkélt bizarrságot, tudákos, homályos stílust vetnek szemére. Zenéművei egyelőre még könnyen kiadóra találhatnak — de már nem oly kapósak, mint azelőtt.

Ekkor főrangú barátai sietnek segítségére; Lichnowsky herceg már 1800-ban évi 600 forint életjáradékot juttat neki; 1808-ban pedig, amikor Beethovent előnyös feltételekkel Kasselbe

hívják karmesternek, Rudolf főherceg, Lobkowitz és Kinsky hercegek 1809-től együttesen évi 4000 forint évjáradékot biztosítanak neki, hogy művészetét Bécs dicsőségére megtartsák. Ez a jelentékeny támogatás azonban már két év múlva, az 1811. évi osztrák devalváció következtében csekélyre csökkent; Beethovennek ezenfelül nem-sokára a Kinsky és Lobkowitz örökösökkel szemben peres úton kellett igényeit érvényesítenie.

Az 1809—13. években élete csendesebben folyik; alkotókedve is alábbhagy kissé. Ez évek eseményei közül a Goethével való emlékezetes találkozás (a csehországi fürdőben, 1812-ben) érdemel figyelmet. Az 1813. év megint mozgást és színt hoz Beethoven életébe. Wellington Vittoria mellett kivívott győzelmének ünneplésére programzenei «csataszimfóniát» szerez, amely egyszerre a legszélesebb körben ismertté és népszerűvé teszi Beethoven nevét. Az aktualitás vonzóerejének kihasználásával 1813—14-ben sorozatos hangversenyeken játsszák e művet és ez a lelkesedés az akkoriban elkészült 7. és 8. Szimfónia sikerének is javára válik. «Der glorreiche Augenblick» c. alkalmi műve a bécsi kongresszus alkalmából összegyűlt előkelőségek figyelmét megint Beethovenre irányítja; így az 1806 óta méltatlanul feledésbe merült *Leonore* is megint előkerül és új átdolgozásban *Fidelio* néven 1814 májusában végre döntő és állandó sikert ér el.

Fülbaja megint súlyosbodik; 1818-ban szinte teljes megsüketülésre vezet. Beethoven, mint rendszeren, megint lázas munkában keres vigasztalást; 1818—23-ban azelőtt még nála is páratlan lelki koncentrációval elkészíti a *Missa Solemnis* és a

9. *Szimfónia* partitúráját. A késői zongoraszonátákat (op. 106, 109, 110, 111.) a kortársak már hidegen, tartózkodással fogadják, éppúgy, mint az utolsó évek munkájának csúcspontját jelentő vonósnégyesek (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135) sorozatát.

Beethoven most már külsejét, megjelenését is elhanyagolja; látogatói a lakásában uralkodó ijesztő rendetlenségről tudósítanak. Amióta a bécsi nemesi szék 1819-ben nem ismerte el Beethoven születési nemességét és őt keresetével a polgári törvényszék elé utasította, az önérzetében mélyen sértett Beethoven megszakítja arisztokrata kapcsolatait és már csak odaadó, de szellemileg teljesen jelentéktelen famulusait tűri meg maga mellett (Schindler, Holz). Utolsó éveiben még a nagyrabecsülés néhány jele derít fényt magányára: bécsi és külföldi művészetbarátok sokfelől bizalmukról és hódolatukról biztosítják; a 9. Szimfónia első előadására tömegesen egybegyűlt közönség 1824-ben mámoros lelkesedéssel ünnepli; a londoni filharmonikusok vendégül hívják; Händel műveinek díszkiadását ajándékképpen küldik meg számára Londonból. 1826-ban már sokat betegeskedik. Ez év őszén állapota válságosra fordul. Erős szervezete hónapokig küzdött a betegséggel. Kevéssel halála előtt még a fiatal Schubert látogatását fogadja; fájdalmas operációkon esik át s végre 1827 március 26-án, 57 éves korában a halál megváltja szenvedéseitől. — Beethoven halálhíre rádöbbsentette Bécs lakosságát a várost ért veszteségre. Temetése az akkori időkben szokatlan méretű tömegdemonstrációvá lett, amely egyszeriben kimutatta, hogy ez a léhának kikiáltott nagyváros 35 év alatt mennyire

szívébe zárta az ifjú rajnavidékinék egyéniségét és muzsikáját — az újkori szellemtörténet egyik legcsodálatosabb, szinte természeti tüneményhez hasonlítható művészi jelenségét.

Egyéniség, jellem, környezet.

A nagyközönség köztudatában — elterjedt ábrázolások és népszerű életrajzok nyomán — kialakult fantáziakép Beethovent a Sorsot torkán ragadó dacos titánnak, széles gesztusú tragikus hősnek, amolyan összeszorított fogakkal önmagát marcangoló Prometheusnak szokta legtöbbször elképzelni — a szerint, hogy a 3., az 5. vagy a 9. Szimfónia interpretációjáról van éppen szó. Ennek a hagyományos felfogásnak ma is hatalmas szuggesztív erejét bizonyítja, hogy a divatos karmesterek és előadóművészek műsorösszeállításában és zenei felfogásában még mindig szinte kizárólag a «heroikus» szimfóniákkal (3., 5., 9.) és hasonló művekkel találkozunk. Az átlaghallgató pedig (tisztelet a kivételnek) természetesen találja, hogy a 2. vagy a 4. Szimfóniát negyedannyit sem játsszák, mint például a 3.-at vagy az 5.-et, és hogy a 9. Szimfónia majdnem teljesen kiszorította műsorainkról a nem kevésbé tökéletes 8.-at.

Ezek az állapotok gyökereztették meg a közönség tájékozatlanabb részében azt a felfogást, hogy Beethoven muzsikája mindenekelőtt a néptribuni pátosznak, a széles gesztusoknak, a mámoros dionysosi szédületnek a zenéje — szemben mondjuk Mozart «éterikus tartózkodásával, apollinikus derűjével és tisztaságával».

Az átlaghallgató annál kevésbbé lát okot arra,

hogy ezt a hagyományos felfogását felülvizsgálja, mert hiszen Beethoven életének és művészetének egyik legjobb ismerője és lelkes modern szószólója, Romain Rolland is még lényegében ezt a romantikus felfogást teszi magáévá azzal, hogy Beethovent Michelangelo és Tolsztoj társaságában a «hősök triászának» tagjaként dicsőíti és megint csak a megszállott varázsló, a komor hős pózában állítja elénk ; ő is Beethovenben inkább a «hősies embert», a morális mintaképet, az emberi szimbolumot becsüli és ábrázolja, mintsem a hallatlanul erőteljes, tudatos alkotóművészt, akinek arcvonásai éppen a legutóbbi időben kerülnek mindinkább az érdeklődés első vonalába.

Ma már világosan látjuk, hogy a beethoveni művészet tárgyilagos megítélésének, általában az «in Beethovenianis» való tisztánlátásnak nem vált éppen javára az a romantizáló nimbusz, amivel a XIX. század zenei irodalma (Schumanntól Wagneren át egészen Rollandig) Beethoven alakját körülvette — s amely sokkal inkább másodrendű anekdotikus forrásokra, semmint a zenei hagyatéék elfogulatlan vizsgálatára támaszkodik. A Beethoven-felfogás krízise, önkényes átértelmezése így tulajdonképpen már Schumannnal kezdődik ; az ő egyébként nagyértékű kritikai írásaiban szereplő Beethoven-pártiak («die Beethovener», ahogy Schumann mondja) már nem magának Beethovennek, hanem természetesen Schumannnak a szemszögéből világítják meg a zenei problémákat. Wagner is, amikor a 9. Szimfónia fantasztikus magyarázatában a művészet szentjeként, főpapjaként állítja elénk Beethoven alakját (v. ö. «Eine Pilgerfahrt zu Beethoven» c. írását), természetesen nem liturgikus értelemben vett főpapra

gondol, hanem a *neudeutsoh*-pártnak, saját zenei irányának főáltosát látja benne.

Mindezzel szemben úgy látjuk, itt az ideje, hogy a zenészek (a moralistákkal, regényírókkal, novel-listákkal, sőt nem utolsó sorban az orvosokkal szemben) megint a magukénak reklamálják Beethovent. Elég volt a michelangelói problémázás, a Wagner-féle titanizmus örökös felhánytorgatásából. Korunk legjobbjai megtanulták és megtanulják újra megbecsülni a pátosznélküli 2., 4., 6. és 8. Szimfóniát is. Rendkívül jellemző, hogy mai kutatók (Lorenz, Engelsmann) szigorú formai szimmetriákat és egyéb mesterségi műhelytitkokat keresnek és találnak olyan művekben is, ahol legkevésbé voltunk rá elkészülve, így pl. az *Eroica* kidolgozási részében.

Mindinkább rájövünk arra is, hogy a hagyományos romantizáló felfogás a zenétől függetlenül, a tisztán emberi jellemkép tekintetében sem egészen helytálló; a Beethoven életéről, jelleméről, szellemi világáról ránk maradt korbeli dokumentumokkal sem áll teljes összhangban, hanem bizony sokszor határozottan önkényes kiválasztásnak terméke. Az ily módon nyert Beethovenkép tehát nem «sub specie aeternitatis» nyert arcképnek, hanem már eleve a feldolgozó szellemében irányzatos, korszülte stilizálásnak bizonyul.

Amikor itt most megpróbáljuk az elterjedt elképzeléssel szemben egy másfajta, véleményem szerint őszintébb és korszerűbb Beethoven-arckép körvonalainak a felvázolását, akkor tudatában vagyunk annak is, hogy véglegesen megállapított, az örökkévalóságra méretezett arcképet sem Beethovenról, sem a művészeti mult bármely alak-

járól adni nem lehet. A művész emberi mivoltát megvilágító adatok feljegyzése és fennmaradása legtöbbször véletlen szeszély műve. Hiányait a portré műve saját fantáziájából egészíti ki, tudatosan vagy öntudatlanul rekonstruálja az elmosódott vonásokat. Még ott is, ahol bővében van az adatoknak (mint pl. Beethoven esetében), tág tere nyílik a feldolgozó egyéniségének az elkerülhetetlen kiválasztásban; mindenképpen válogatnia, mérlegelnie kell az adatokat.

Mivel e munkában azt a célt tűztem magam elé, hogy megmutassam: mi mondanivalója van Beethovennek a mai kor embere, a mai kor muzsikusa számára, természetszerűen általános vonatkozásban is a modern embert érdeklő problémákat és szempontokat állítottam előtérbe. Ezek pedig lényegesen eltérők lesznek a romantika szempontjaitól. Jól tudjuk: minden kor a saját vágyait, saját törekvését, pártállását és gondolatát látja meg leghamarább a mult tükrében. Nem csoda tehát, hogy a korai romantika, Schumann nemzedéke a titokzatos varázslót, a fiatal 1849-es Wagner a forradalmárt, a Parsifal öregedő költője a művészi megváltó fausztikus alakját (v. ö. Wagner elemzését a 9. Szimfóniáról), Bismarck kora az erőszakos titánt s végül Michelangelo és Gandhi életrajzírója, Rolland, az önmagát legyőző morális hőst látta meg Beethoven alakjában.

Ebből a szemszögből felettébb aktuálisá lesz az a kérdés: vajjon a velejéig mai, modern ember mit lát meg Beethovenben? Erre a kérdésre próbálunk feleletet adni a következőkben, megjegyezvén, hogy a speciálisan zenei problémákat a munka második felére hagytuk; itt most csupán Beethoven emberi arcképe, jellemrajza foglal-

koztat minket. Lássuk mindenekelőtt : melyek azok a források, amelyekre ebben a munkában támaszkodhatunk.

Források. Elsősorban természetesen Beethoven levelei jönnek tekintetbe. Hatalmas anyag ez, hiszen a szorgos kutatásnak mintegy kétezer Beethoven-levelet sikerült eddig felkutatnia. A levelek áttanulmányozása mégis csalódást kelt ; az az érzésünk, hogy Beethoven lényének, egyéniségének csak a periferiájára jutottunk. Egészen rendkívüli kedélyállapot, mélységes lelki felindulás (amilyen pl. a gyógyíthatatlan betegségére való rádöbbenés volt 1801-ben) kellett ahhoz, hogy a levélíró Beethoven kivételesen betekintést engedjen szívébe, lelkébe, érzésvilágába. Rendesen üzleti, kiadói ügyekről, cselédekről, lakásokról és hasonlókról esik szó a levelekben. Művészetét, alkotómunkáját úgyszólván nem is érinti. A művészi önvallomásnak azokat a kivételes értékű dokumentumait, amelyeket Wagner vagy Schumann leveleiből ismerünk, nála nem fogjuk megtalálni. Beethoven a levélírást elsősorban a mindennapi érintkezés eszközeként tartja és a szerint értékeli. A helyesírás legelemibb követelményein túlteszi magát ; egyenest megdöbbenő az a gondatlanság, amellyel leveleit papírra veti ; a fogalmazás, az írásbeli kifejezés nyilván terhes kényszer számára, amelytől minél hamarabb szabadulni igyekszik, miközben gondolatai egészen másutt járnak.

Mindamellett néha a levelek is értékes bepillantást engednek hangulatvilágába, rapszódikusan élénk gondolatmenetébe. Szembetűnő pl. a betű- és szótagkombináció útján nyert tréfás név- és szóferdítések gyakori volta. Levelei közt általában

sok a csipkelődő, gunyoros írás, különösen famulusaihoz (Zmeskall, Haslinger, Holz), akikkel tréfásan leereszkedő modorban levelez. Mindebből édeskeveset tudunk meg művészetéről, egyéniségéről.

Itt kapcsolódik be aztán a közvetlen dokumentumok másik csoportja: a kortársak visszaemlékezéseinek és a megsüketülés idején használt társalgófüzeteknek a sorozata. Ez utóbbiakkal hamar végezhetünk; Beethoven nagyothallása miatt elsősorban a hozzáintézett kérdéseket jegyezték fel, nem pedig Beethovennek azokra adott válaszát. Ezek a kérdések pedig legtöbbször sokkal inkább jellemzik a látogató gondolatvilágát, semmint Beethovenét.

Beethoven egyéniségét, nézeteit illetően így hát lényegében csak azok a tudósítások maradnak hátra, amelyekben egy-egy kortársa Beethovennel való találkozását, beszélgetését, benyomásait feljegyezte. Ilyenekből sokat ismerünk; Beethoven már a XVIII. század vége felé olyan hírességnek számított Bécsben, hogy ismerettségét sokan keresték (v. ö. A. Leitzmann: Beethoven. Berichte der Zeitgenossen. 1921).

Egykorú emléanyagban így tehát nincs hiány. Azonban mindezek az emlékek és feljegyzések alapján véve csak mozaiktöredékek becsével bírnak. Aki jelentős egyéniség akad íróik között (Goethe, E. T. A. Hoffmann, Schubert, Weber), legtöbbször csak egy-egy futó találkozás lefolyását írja le; akinek pedig módja volt rá, hogy Beethoven mindennapos életének intim részese legyen (Zmeskall, Schuppanzigh, Ries, Schindler, Holz), az bizony egyik sem olyan egyéniség, aki Beethoven gondolatvilágát akár

emberi, akár művészi tekintetben még csak megközelítően átérteni, átfogni tudta volna.

Jellemzően látjuk ezt A. Schindler esetében. Elismerjük, hogy Schindler sok tekintetben valóban odaadó barátja és famulusa volt Beethovennek; feljegyzései általában megbízhatóknak bizonyultak. Olvasásuk azonban önkéntelenül felkelti azt a gyanúkat, hogy Schindler már Beethoven életében szándékosan gyarapítani igyekezett a tervezett életrajz anyagát és e végből sokféle alkalmatlan kérdezősködéssel zaklatta Beethovent. Beethovennek Schindler némely kérdésére adott válasza sokszor valóban értékes dokumentum. Máskor azonban a sorok közt olvasni tudó kutató előtt nyilvánvaló, hogy Beethoven kitérő, komolytalan válasszal hárította el magától a tolaikodó kérdést. Schindler Beethoven minden szavát halálos komolysággal regisztrálja; túlkicsi szellem ahhoz, hogy Beethoven szavaiban a gúnyolódást észrevegye. Így aztán a későbbi irodalomban is komoly elvi nyilatkozatként szerepel Beethovennek nem egy kijelentése, amely véleményem szerint csak maliciózan értelmezhető. Csak egy példát említek. Schindler egy ízben vallási nézeteiről faggatja Beethovent, aki így felel: «Religion und Generalbass sind für sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputieren soll!» Szinte komikusnak hat, hogy a méltatásokban ez a kijelentés már nem egyszer Beethoven dogmatikus hitének döntő bizonyítékaként szerepelt. E kérdésre különben alább még visszatérünk.

A Beethoven életével közvetlen érintkezésbe jutott kortársak közül véleményem szerint csak egy volt igazán hivatott arra, hogy Beethoven

egyéniségéhez, szellemi világához igazán közel jusson: a hozzá hasonlóan magányos nagy szellem, Goethe. És Goethe valóban néhány futólagos, kedvezőtlen körülmények közt lefolyt találkozások után, néhány szóban talán a legmélyebben járó jellemzést hagyta ránk Beethoven emberi mivoltáról. Megjegyzését szó szerint idéznünk kell: «Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbar stehen muss.» Beethoven zenéjével, művészetével szemben már híjával van a megértésnek; amit Goethe Beethoven zeneműveiről mond, nem egyéb banális általánosságoknál.

Viselkedés, temperamentum. «Összeszedettség, bensőség» — Goethének ezek a jellemző szavai bizony szöges ellentétben állnak a tobzódó titán, a tragikus hős típusával, mint amilyenként a XIX. század írói és ábrázolóművészei (Klinger!) Beethovent élénk szerették állítani. Goethe kétségtelenül illetékesebb nyilatkozata éppen ellenkezőleg Beethoven csendes modorára, befelé forduló viselkedésére utal. Ugyanő másutt is említi Beethoven feltűnő szófukarságát: «Ő, ki már egyébként is szófukar természetű, betegsége miatt most kétszeresen azzá lesz» (Beethoven sükettségére céloz). Ugyanez a lakonikus természet ütközik ki Beethoven zenéjében is; mennyire szűkszavúan koncentrált az 5. vagy a 8. szimfónia zenei dikciója, szembeállítva pl. Händel, Schubert vagy Wagner zenei bőbeszédűségével. Utalhatunk arra is, hogy Beethoven átdolgozásaiban az utolsó, végleges forma majdnem mindig rövidebb a vázlatoknál.

Tévedés volna azt gondolnunk, hogy csak a

nagyothonlás betegsége fejlesztette ki Beethovenben ezt a szótalanságot. Már a bonni gyermekkor idejéről beszámoló Fischer-féle kézirat «félénk és szótalán, magába fordult és komoly» gyermeknek jellemzi Beethovent; a bonni zenekar tagjai dicsérik «csendes, illedelmes viselkedését»; Junker 1791-ben «a kedves, csendes természetű Beethovenról» beszél. Sajátos jelenség, hogy miként életében, úgy zenéjében is hiába keressük a tipikus *Sturm und Drang*-korszakot (amelyet pedig Mozart vagy Haydn művészi fejlődésében világosan kimutathatunk), ha csak a gyermek Beethoven 13 éves korában szerzett három szonátáját nem kívánánk ide számítani. Beethoven erős, fegyelmezett egyénisége temperamentumának ezeket a bomlasztó-feltörő erőit (melyeknek óvatlan ritka kitörését a romantikus írók oly nagy rokonérzéssel dicsőítették) fékentartotta mindaddig, míg 1795-ben az *op. 1* triókkal mint kész mester a nyilvánosság elé nem állhatott. Művészi és erkölcsi felelősségérzete már ifjúkorában is visszatartotta attól, hogy tökéletlen, félkész munkát adjon a zenei világ elé.

Nem akarjuk egy pillanatra sem kétségbevonni, hogy rendkívüli erejű, vulkanikus temperamentum forrong Beethoven alkotómunkájának felszíne alatt; de még inkább jellemző reá az a rendkívüli akaraterő, mellyel kirobbanó természetét fékezte. Analógiásan szólva: temperamentuma szerint Rubens is lehetett volna a zenében (ez a kínálkozó hasonlat felmerült már néhányszor a Beethoven-irodalomban; hiszen Beethoven is flamand eredetű); zenei alkotómunkája mégis sokkal inkább Michelangelóra emlékeztet. Mindkettőjük esetében csak a felszínes szemlélet akad-

hat fenn a barokkos bizarréria egynémely tünetén (emlékezzünk vissza a Beethovenről szóló egykorú újsággöríták kifejezéseire: «bizarr, homályos, tudálékos zene»). Alapjában véve mindkettő klasszikus szellemű művész, aki áradó fantáziaképeit, látomásait a rend, az organizmus szabálya alá hajtja. Wagner Rubenshez hasonlóan a barokk művésze, Beethoven és Michelangelo nem.

De térjünk vissza Beethoven klasszikus öngyelmének problémájára. A fentiek után természetesen fogjuk találni, hogy a romantikus módra felfogott egyéni szabadság, szabadosság, felelőtlenség mindenféle gesztusa eleve ellenszenves volt Beethoven szemében. Öltözködésében, viselkedésében általában okosan alkalmazkodott a körülményekhez, nem akart feltűnést kelteni. Tudjuk róla, hogy Bonnban rajnavidéki módra, Bécsben bécsi divat szerint öltözködött, és pedig megsüketülése előtt (amíg egyáltalában társaságba járt) feltűnő gonddal és választékosan. Grillparzer és Seyfried egybehangzón kiemelik öltözetének és viselkedésének finomságát, választékoságát; a gróf Brunsvik testvérek elragadón kedves és figyelmes embernek találják. Beethoven tehát igen jól ismerte a társadalmi formák értékét és ahol szükségét látta, okosan alkalmazkodott hozzájuk. A romantikus művész típusa, aki a társadalmi formákon túlteszi magát, az etikett szabályaival nem törődik, a realitás helyett álmovilágban él, a praktikus élet dolgaiban gyámoltalan ábrándozó (tehát amolyan «Kapellmeister Kreisler»-féle típus), Beethovennek legkevésbé sem ideálja. Éppen ellenkezőleg: Beethoven a nagyszámú arisztokrata barátjával való érintkezésben igenis tudott alkalmazkodni az

etiketthez. Azok a tudósítások, amelyek elhanyagolt külsejéről, rossz modoráról, rendetlen lakásáról szólnak, szinte kivétel nélkül életének utolsó évtizedéből valók (1817—27), amikor betegsége úgyszólván lehetetlenné tette számára az emberekkel való normális érintkezést; arisztokrata kapcsolatait is — bár részben más okból, amelyre még visszatérünk — teljesen megszakította ebben az időben. Ne felejtjük el azt sem, hogy ezekkel az évekkel már az irodalmi és művészeti romantika korába értünk. A tudósításokban tehát a többé-kevésbbé öntudatlan romantikus stilizálás, autoszugesztió is közrejátszik.

Ekkor alakul ki az öregedő mester körül lassankint a «romantikus rendetlenség» mítosza. Amikor 1823-ban Weber meglátogatja Beethovent, külsejét már «Lear királyhoz vagy az ossziáni bárdok»-hoz hasonlónak találja. Egyébként valóban erős felindulásra hajlamos, szangvinikus természetnek ismerjük Beethovent, amiből, a fenti adatok mellé állítva nyilvánvaló, hogy ifjabb korában nagy akaraterővel fékezte, fegyelmezte önmagát. Idő haladtával és a változott körülmények közt aztán önfegyelme érthető módon lazulni kezd; betegsége (mint nagyöthallóknál gyakran előfordul) ingerlékennyé és bizalmatlanná teszi. Most már gyakran hallunk hirtelen haragjának kitöréseiről. Akadtak ebben az időben olyanok is, akik egyenest zavartelméjűnek hitték; nem tudjuk, rosszakaratból-e, vagy éppen tévesen értelmezett lelkesedésből, — mert hiszen a romantikus látnok gesztusához az önkívület is hozzátartozik (gondoljunk a Lear király-hasonlatra). Mondanunk sem kell, hogy ez a pletyka minden komoly alap nélkül való.

Érdekes, hogy Beethoven a levelek tanúsága szerint önmagát nem szangvinikus, hanem melankólikus természetnek tartotta; általában zenei jellemképeinek önmagaadta magyarázatában feltűnően gyakori a melankólia (D-moll largo *op. 10—III.* magaadta magyarázata «egy melankólikus lelkiállapotának rajza», «La Malinconia» c. tétel az *op. 18—VI* vonósnégyesben). Heves természetének kitöréseit a későbbi időben kétségtelenül kínzó és megalázó betegségére vezethetjük vissza. Goethe éleslátását bizonyítja az a megjegyzése, hogy a süketség Beethoven társaséletének, kedélyének tulajdonképpen többet ártott, mint alkotómunkájának; a hangképzetek alakulását, kombinációját ugyanis süketsége egyáltalán nem befolyásolta.

Betegsége tette Beethovent a későbbi időben magánossá, bizalmatlanná; «embergyűlölőnek kellett látszanom, holott oly kevésbé vagyok az» (Beethoven szavai Wegelerhez írt leveléből, melyben betegségről szól, 1801). Beethoven itt maga mutat rá, hogy betegsége előtt nagyon is szerette a vidám társaságot, a társaséletet. Még betegsége idején is sokszor görcsösen menekülni igyekszik magányából a társas együttlétbe. 1817-ben ezt írja: «Süket magányomban az egyedüllét valóságos méreg nekem». Ebben az elő-előtörő társas hajlamban talán édesanyja rajnavidéki temperamentuma nyilatkozik meg, mely ezzel szerencsésen ellensúlyozta az atyai ősök flamand nehézkességét, akik viszont maguk részéről a kemény fizikum, szívós kitartás jegyét hagyták örökségül Beethovenre. Szögletes, darabos testalkata is a flamand ősök hagyatéka; rövid nyaka, hatalmas, széles koponyája, szögletes, himlő-

helyes, barnássötét arca (a szülői házban e miatt spaniolnak is csúfolták), vastagszálú, sötét haja, bozontos szemöldöke határozottan csúnya férfinak jellemeznék, ha csodálatosan melegfényű barna szemei nem élénkítenék arc kifejezését (Beethoven szemeinek varázsáról minden látogatója megemlékezik).

Ilyen külső mellett sajátosnak tűnhetik a társasági sikereknek, a könnyű hódításoknak az a sorozata (különösen az 1792—1802. időben), amelyekről minden egykorú tudósítás egybehangzón szól. Bécs legszebb és legelőkelőbb asszonyai versengtek érte. E sikerek magyarázatára tartsuk szem előtt, hogy Beethoven, bár öltözködésében azonnal alkalmazkodott a bécsi divathoz, mégis hallatlanul eredeti és erőteljes jelenség lehetett Bécs főrangú szalonjaiban: «Ein Bild der Kraft» — írja róla Seyfried ezekben az években. A nagy művész hírneve is imponál; általában a laikus közönség feltűnő gyorsasággal átértette, vagy legalább is ösztönösen megérezte Beethoven egyedülálló alkotóművészi nagyságát (a késői stílus kivételével) — jóval hamarabb, mint a szakmabeli kritika, amely sehogyan sem tudott megbarátkozni Beethoven újszerű, merész művészetével. Jellemző, hogy az *Eroicát* (melyet az *Allgemeine Musikalische Zeitung* szakértő kritikusa még «hosszadalmas, zavaros és unalmas zenének» bélyegzett) a laikus nagyközönség a 3—4. előadáson már őszinte lelkesedéssel fogadta, keveset törődve a szakmabeli kritika kifogásaival.

Beethoven vonzalmainak történetét még megközelítő pontossággal sem tudjuk összeállítani (részletezésük egyébként sem tartozik ide); Beethoven maga a legnagyobb tartózkodást tanúsítja

ebben a kérdésben, szóban és írásban egyaránt. Sűrűn változó vonzalmairól legjobb barátai is alig tudnak valamit; érzelmeit mindenki előtt leplezi, titkolja. Könnyen hevülő természete szinte állandó forrongásban tartja érzelmi világát, azonban úgylátszik, egy esetben sem beszélhetünk mélyenjáró, tartós vonzalomról (talán Brunsvik Teréz az egyetlen kivétel). Maga Beethoven dicsekszik el vele, hogy a leghosszabb szerelme sem tartott tovább hét hónapnál. Mindig is hamar vígasztalódott; a csalódott szerelmes póza semmiképpen nem fért össze erőteljes, aktivista természetével. Logikus következképpen egyik ideálja sem volt rá számottevő szellemi befolyással, míg ellenkező irányban például Brunsvik Teréz gondolatvilága Beethoven szellemének erős hatására vall.

Impressziók. Természetfelfogás. Beethoven általában nem volt könnyen impresszionálható természet (mint pl. Mozart vagy Schubert). A zenében és irodalmi nézeteiben egyaránt igyekezett minden megtanulhatót magáévá tenni, minden technikát elsajátítani, de azon túl féltékenyen őrködött önállóságán. Éppen ezért csak nagyon korlátozott értelemben beszélhetünk nála a mannheimi iskola, Haydn, vagy Ph. Emanuel Bach behatásáról. Beethoven minden munkájában és minden tekintetben önmagát adja; még az *Eroica* létrejöttében is csak nagyon csekély jelentőséget tulajdoníthatunk az eredeti címben kifejezett «Bonaparte»-eszmének, vagy más esetben akusztikus benyomásoknak (lódobogás ritmusa az *op. 31—II.* szonáta fináléjában; patak csörgedezése a *VI. Szimfóniában*). Egyes indokolt esetekben csak ugyan szó lehet a fantázia első megindításáról,

de csakis erről és semmi többről. Hogy a tulajdonképpeni komponistamunka csak ezután következett, azt az alább következő zenei elemzések, úgy hiszem, eléggé világosan kimutatják.

Az emberi és művészi dokumentumok egész sora azt bizonyítja, hogy Beethoven szellemi életét, különösen pedig zenei alkotómunkáját messzemenően függetleníteni tudta külső indítékoktól, impresszióktól. Éppen ezért a szentimentális életrajzok kedves témája: Beethoven megsejtesülése (bármily tragikus volt is Beethoven társadalmi pozíciója és nyilvános működése szempontjából) alkotómunkájában a legcsekélyebb fennakadást sem okozta, sőt bizonyos mértékben talán még elősegítette a késői vonósnegyesek vagy a Diabelli-variációk páratlan koncentrációját, kombinatív gazdagságát. Az impresszionista típusú művész hasonló körülmények közt össze-roppan (pl. Händelnek 1750-ben bekövetkezett megvakulása szinte teljesen megbénítja további produkcióját); Beethoven ellenkezőleg még nagyobb erőfeszítésre szedi össze magát. Minden[nek feltétele, hogy a belső akusztikus fantázia menete, a hangképzetek alakulása és kritikája betegsége dacára változatlanul tovább folyt Beethovenennél. Az a sokat vitatott kérdés tehát, hogy betegsége csak a külső hallószervet, vagy pedig az agybeli hallócentrumot támadta-e meg, aligha-nem az első feltevés javára lesz eldönthető.

Az impresszionálható képzelet problémája át-vezet minket Beethoven és a szabad természet viszonyának vizsgálatára; ez a viszony felfogását érdekes ellentétbe állítja Mozart és az egész későbarokk-kor gondolat- és érzésvilágával. Mozart mozgalmas élete folyamán Olaszország és az

osztrák hegyvidék legszebb fekvésű városain, tájain utazott keresztül ; mégis tömérdek levelében semmi nyoma sincs annak, hogy a természet szépségei különösebben felkeltették volna érdeklődését. Mozartot mindenütt az emberek, az emberi élet alakjai érdeklik ; mint vérbeli dramatikusan, az utazást is (miként az egész életet) ellentétes figurák, jellemek mozgalmas cselekményének fogja fel. A természet az ő szemében csak díszlet, staffage. Nem így Beethoven ; ő éppen a szabadban érzi igazán otthon magát ; úgy látszik, apjától öröklött távgyalogló hajlamával nem egyszer gyötörte környezetét (apját «Johannes der Läufer»-nek mondták a családban). Beethoven szereti ugyan az emberi társaságot, de környezetének alakjai mint emberek alig érdeklik. Talán ezért is jártak aránylag olyan kevés sikerrel Beethoven operatervei.

Érthető, hogy ily beállítottság mellett a szabad természet hangulata, ihletése fokozott szerephez jut munkásságában. Számtalanszor rámutattak már Beethoven spontán természetrajongásának írásbeli bizonyítékaira.

E kérdésnél a legtöbb életrajzíró azonnal siet Rousseau-ra, mint az ilyen gondolatok vélt forrására rámutatni. Ezzel szemben feltűnő, hogy Rousseau neve és munkássága Beethoven leveleiben, beszélgetéseiben alig szerepel ; idézeteket sem sikerült eddig kimutatni. Annál többet szerepel Christoph Chr. Sturm, akinek «Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur» c. munkája Beethovennek kedvenc olvasmánya volt. Innen jegyezte ki magának Beethoven a következőket : «Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen... Hier werde

ich Gott kennen lernen und in seiner Erkenntnis einen Vorgeschmack des Himmels finden.» Beethoven tehát Sturm szellemében nem annyira érzelmi beállítottsággal (mint Rousseau), hanem inkább vallásos lélekkel közeledik a természethez, amelyben a szív iskoláját látja.

Sturmnak ez a Rousseau-tól érezhetőn eltávolodó felfogása kissé racionalista színezetet ad Beethoven természetrajongásának, amelyet egyébként ez érzés legtöbbet emlegetett zenei dokumentumában, a *Pastorale*-szimfóniában is felismerhetünk. Ez a különben csodálatos mű semmiesetre sem valamiféle romantizáló természetrajongás terméke, hanem (mint Sandberger nemrégén kimutatta) a XVIII. században kialakult és számtalan változatban előforduló programzenei *pastorale*-típus utolsó, zenei értékben minden elődjét mérföldnyire maga mögött hagyó példánya. Ebből a régi barokk hagyományból való többek közt a mű egész diszpozíciója a zivatar-epizóddal («Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne», ez a címe egy 1794-ben megjelent szimfóniának, amelyet Beethoven valószínűleg ismert), ugyancsak innen való a dudaszó és a madárkoncert (ez utóbbi majdnem hangról hangra megtalálható már Boccherininél), nemkülönben Beethoven sokat kommentált megjegyzése «Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei», amely J. J. Engelnek egy 1780-ban kelt «Über musikalische Malerei» c. nyílt leveléből származik (ez az írás alighanem Neefe közvetítésével jutott Beethoven kezébe). Mindez természetesen csak a diszpozícióra vonatkozik és a legkevésbé sem érinti a beethoveni muzsika értékét, zenei eredetiségét. Egyúttal

megszívlelni való intés azok számára, akik a «poetikus ideák» mindenekfelett való kultuszában keresik Beethoven zeneszerzői nagyságát és eredetiségét (Bekker).

Olvasmányok. Irodalmi benyomások. Már az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy az irodalmi reflexió, az olvasmányok összeállítása nem maradt hatás nélkül Beethoven gondolatvilágának és művészi felfogásának kialakulásában. Tudjuk, hogy Beethoven, akinek gyermekkorá mostoha körülményei közt rendszeres iskolai nevelésben nem volt része, később páratlan akaraterővel, önerejéből kora legműveltebb, legolvasottabb muzsikusi közé küzdötte fel magát. «Es gibt keine Abhandlung, die sobald zu gelehrt für mich wäre» — írja 1809-ben; később is, a megsüketülés idején, legszívesebben olvasmányaihoz menekül. Halálos ágyán görög auktorok műveit olvasgatta, ha látogatók nem zavarták (Moscheles adata). Irodalmi érdeklődésének meglepően széles skáláját a könyvei közt megtalált és beszélgetéseiben ismételten idézett szerzők sora bizonyítja: Homeros, Euripides, Platon, Aristoteles, Plutarchos, Shakespeare, Voltaire, Klopstock, Gellert, Wieland, Lessing, Kant, Herder, Goethe, Schiller voltak szellemi utitársai.

Az ókori görög kultúra szelleme különösen etikai nézeteire volt hatással; formai tökéletességüket csak másodsorban méltányolhatta, mivel a görög nyelvet nem bírta s így fordításokkal kellett megelégednie. Azonban (amint ezt írásai-ból és beszélgetéseiből látjuk) minden tekintetben alaposan magáévá tette a felvilágosodás és a német idealizmus szellemi vezéreinek gondolatvilágát. Goethe egyénisége — bár kettejük merő-

ben ellentétes természete és nevelése nem engedte köztük melegebb kapcsolat kifejlődését — rendkívül erős, szuggesztív benyomást tett Beethovenre. Aránylag kevés ugyan a Goethe-szövegekre szerzett Beethoven-kompozíciók száma (Egmont, Meeresstille und glückliche Fahrt és mintegy tucatnyi kisebb dal; Faust-opera megírását is tervezte), de kijelentései mind azt mutatják, hogy Goethét a legnagyobb írónak tartotta. A Wertherből sokat könyv nélkül kellett tudnia; csak így tudjuk magunknak a Heiligenstadti Testamentum minduntalan felbukkanó Werther-reminiszcenciáit megmagyarázni.

Schiller egyéniségéhez (akivel különben személyesen sohasem találkozott) mélyebb lelki rokonság is fűzte. E tekintetben valósággal szimbolikus az a csökönyös állandóság, amivel Schiller Öröm-ódájának gondolata rögeszme módjára végigkísérte Beethovent 1792-től egészen a 9. szimfóniáig. Mindkettő erősen etikus irányú, reflexív egyéniség és a felvilágosult szabadságeszme ideáljának szolgálatában is összetalálkoznak. Beethovennél is megtalálunk egy keveset Schiller moralizáló-retorikus hajlamából. Mindamellett Beethoven sokkal impulzívabb, ösztönösebb, a művészi feszültség magasabb hőfokán izzó egyéniség, mint a néha túlságosan is reflektáló Schiller; Abert joggal figyelmeztet arra, hogy Schiller hűvösebb költészetében hiába keressük Beethoven bensőséges adagio-lírájának párját.

Beethovennek Schiller iránti lelkesedése már a bonni időszak benyomásaiban gyökerezik. Ugyancsak itt kaphatta az első ösztönzést a Kant filozófiájával való megismerkedésre; figyelemreméltó, hogy van Schüren bonni kantianus

professzor előadásai ugyanabba az időbe esnek, amikor Beethoven is hallgatója volt az egyetemnek. Természetesen túlzás volna azt képzelni, hogy Beethoven rendszeres filozófiai tanulmányokat folytatott Kant alapján. Tény azonban, hogy számos kijelentése és egész morális felfogása, nevezetesen az erkölcsi kötelességről vallott nézetei («Du kannst, denn du sollst») a kanti gondolatvilág ismeretéről tanúskodnak; nyilvánvalóan mély lelki rokonszenvet érzett ezzel a szemlélettel.

Ezen a ponton olyan eszmék közelébe jutotunk, amelyek Herder és Fichte bölcséletére is utalnak. A tematikus fejlesztésnek Beethoven által a zenében megvalósított eszméje önkéntelenül Herder fejlődéelméletét idézi fel; egynémely gondolata különben Beethoven leveleiben is feltűnik. Fichtére emlékeztet viszont Beethoven amaz alapfelfogása, mely szerint csak az olyan élmény jelent valódi értéket, amely ellentétének legyőzéséből, tehát morális erőfeszítés árán jött létre, tehát pl. az olyan öröm, amely fájdalomból született; ez a felfogás villámszerűen rávilágít Beethoven művészi hitvallásának legmélyebb alapjaira.

Morális felfogás. Szociális gondolat. Társadalomszemlélet. Beethovennek az erkölcsről, az emberi társadalom iránt tartozó kötelességekről, a művészi méltóságról vallott nézetei láthatóan a XVIII. század felvilágosult racionalizmusában gyökereznek. Ide utal többek közt az emberi lét céljáról világosan kifejezett ama felfogása, hogy az egyén «hasznos tagja legyen a társadalomnak» (ein tüchtiger Staatsbürger). Általában az erkölcsös emberhez méltó állampolgári magatartás Beethoven szemléletében érdekesen hozzá hasonul

az antik «kalokagathia» fogalmához, amely olyanira kedvelt görög olvasmányaiban lépett eléje. Minduntalan hangoztatott ideálfogalmai, mint «emberiesség, emberi méltóság, tolerancia, szabadság» határozottan a XVIII. századi felvilágosodás gondolkörére utalnak. Ugyane pontnál szokás hivatkozni, Beethoven flamand leszármasztására való tekintettel, a németalföldi szabadságszeretetre is, amely különösen az *Egmont* szellemi világával pendített meg rokonhúrokat Beethoven lelkében. A nyomatékosan kiemelt szabadságideál hangoztatásában természetesen a francia forradalom eszmevilágának hatására is gondolunk; hiszen tudjuk, hogy a német kultúra nyugati peremén helyezkedő Bonn városa a XVIII. század végén különösen ki volt téve a francia szellemi élet befolyásának. Eulogius Schneider bonni tanárszónok határozottan forradalmi tendenciájú verseinek (1790) egy példányát az ifjú Beethoven megszerezte magának és később is nyíltan hangoztatta radikális nézeteit. Mindamellet sem művészi, sem politikai tekintetben nem tarthatjuk Beethovent forradalmárnak vagy éppen republikánusnak (mint Rolland jellegzetes francia elfogultsággal gondolja); 1802-ben éles hangon visszautasítja egy kiadó ajánlatát, aki «forradalmi szonáta» komponálására szólította fel. Beethoven szabadságeszméje inkább erkölcsi és művészi, mintsem politikai színezetű.

(Beethoven különben művészi dolgokban sem volt amolyan forradalmártípus, mint pl. Wagner. Éppen ezért életéből és művészetének megítéléséből szinte teljesen hiányoznak a saját korával való éles konfliktusok. Bizonyos, hogy Beethoven nem mindig volt megelégedve kortársaival; de

teljesen távol állt tőle mindenfajta forradalmi újításvágy. Mikor 1823-ban Schindlernek saját kora értetlenségét emlegeti, vígasztalásképp nem a jövőre utal, hanem a múltra, az 1790-es évekre. Ez éppen nem a zenei forradalmár gesztusa.)

Beethoven politikai eszményképe a felvilágosult, türelmes monarchia volt, nagyjában jozefinus elképzelés szerint. (Figyelemreméltó, hogy 1787-ben, első bécsi látogatása alkalmával két egyéniség tett reá lenyűgöző hatást : Mozart és II. József császár.) Ugyanezt a felvilágosult toleráns szellemet figyelhette meg már Bonnban is ; érdekes, hogy Eulogius Schneider itt éveken át bántatlanul hirdethette forradalmi nézeteit. Beethovenre viszont jellemző, hogy haladó radikalizmusa dacára, sohasem vállalkozott valamiféle «in tyrannos» szellemű libretto megzenésítésére (a *Fidelio* deus ex machina-ként megjelenő ideálminisztere tisztult humanitást hirdet, minden forradalmi színezet nélkül) és még Bécsbe való utazásakor is a herceggel teljes egyetértésben, annak kifejezett támogatásával kelt útra.

Felfogása az arisztokráciáról. Waldstein gróf ajánlására Beethoven Bécsben főrangú környezetbe kerül ; meg is becsüli ezt az előnyös helyzetet és alkalmazkodik hozzá, amint zeneműveinek dedikálása (háromnegyedrészen főrangú személyeknek ajánlja őket) és bécsi ismeretségeinek névsora mutatja.

Nem egy életrajzíró megütközött már azon az ellentmondáson, amely Beethoven nyíltan hangoztatott radikális nézetei és a bécsi arisztokrácia iránt tanúsított alkalmazkodó, baráti magatartása közt látszólag fennáll. Az ellentét azonban valóban csak látszólagos ; Beethoven arisztokrata

barátaiban is mindenekelőtt a kiváló embert kereste és becsülte, ha megtalálta; méltatlanokkal a legridegebb formában azonnal megszakította kapcsolatait, tekintet nélkül az illető társadalmi állására. Másrészt bizonyos, hogy Beethoven azt a szellemi szabadságot, fogékonyságot, amely művészi dolgokban valóságos életeleme volt, csakugyan e körökben találta meg leginkább. Egyáltalában nem volt demokrata a következetesen keresztülvitt egyenlőség eszméjének értelmében; ez művészetének halálát jelentette volna. Mindig hangoztatta az elit, akár születési, akár szellemi szelekció alapján kivált élcsoport szükségességét. Önmagát is ehhez az elithez tartozónak érezte és semmi közösséget sem vállalt a «polgár» típusával, akiben mindenekelőtt a szellemi korlátoltság, maradiság képviselőjét látta. Rendkívül mély lelki megrázkódtatáson, csalódáson ment keresztül, amikor élete vége felé a bécsi nemesi szék gyámsági ügyét a polgári bíróság elé utasította azzal a megokolással, hogy a hollandi «van» predikátum az osztrák törvény szerint nem jelent nemességet, Beethovennek tehát a polgári törvényszék előtt kell pereskednie. Beethoven ezt a mai szemmel csekélységnek látszó fordulatot a «legkeményebb csapásnak» érezte (Schindler); saját szavai szerint «egy időre valósággal eszméletét veszítette».

E krízis megértésére magunk elé kell képzelünk Beethoven akkori lelkiállapotát. Beethoven mindaddig otthonos volt az arisztokrácia köreiben, — ő maga is, mások is odatartozónak számították. A törvényszék végzése tehát valósággal arcucsapja Beethoven érzékenységet; egyszerűen úgy kell éreznie, mintha méltatlanul, szél-

hámos kalandor módjára furakodott volna be a főrangú körökbe. Bizonyos, hogy e határozat miatt régi barátai közül senkinek a magatartása egy cseppet sem változott volna Beethoven irányában. De most már ő maga szakítja el régebbi kapcsolatait; régi barátainak nem akar többé a szemükbe nézni. Mindennek tetejébe lassan teljessé válik megsüketülése; — s most alárendelt szellemű famulusain kívül senki mást nem tűr meg többé maga mellett.

Művészetfelfogás. Ugyanekkor mintha a késői Beethoven művészete is mind tudatosabban fordulna el a régi kor elit-közönségétől s mindinkább a mámoros tömeg zenéjévé lenne, — gondoljunk csak a Missa Solemnis vagy a 9. Szimfónia monumentális stílusára. A zenei hallgatóság régebbi «Kenner und Liebhaber»-típusa, amely Mozart idejében még műértő módjára, teljes egyénisége latbavetésével valósággal résztvett a zenemű meghallgatásában, — most mindinkább egyéniség nélküli, szervezetlen, passzív tömeggé, a mai értelemben vett személytelen közönséggé lesz s immár akarat nélkül engedi át magát a zenemű parancsoló, lenyűgöző szuggesztíójának. Ez a kettős átalakulás (a zenemű stílusalakulása és a közönség megváltozása, kicserélődése párhuzamosan halad) már a 3. Szimfóniával megindul és betetőződik végül a késői korszak monumentális műveiben. A Missa Solemnis vagy a 9. Szimfónia első előadásának közönsége (erről részletes tudósításaink vannak 1824-ből) «tömeg»-magatartásában már semmiben sem különbözik az 1927. évi centennárium jellegzetes hangversenyközönségétől.

Ilyen vonatkozásban figyelemreméltó az is,

hogy Beethoven esztétikai nézeteiben milyen nagy szerepet játszik a «magasztos, nagyszerű» művészet gondolata (Beethoven szavai: Hoheit, Erhabenheit). Nem véletlen az sem, hogy zenei eszményképei közt Bach és Mozart mellett éppen a zenei monumentalitás nagymesterei: Händel és Gluck foglalnak helyet. Ez megint arra mutat, hogy Beethoven művészete és gondolatvilága rendkívül erős szálakkal kapcsolódik a XVIII. század hagyományához. Művészeti nézeteiről egyenest azt mondhatjuk, hogy a XVIII. századi racionalista esztétika szellemében fogantak. Kompozícióit pl. következetesen «az emberi elme termékeinek» mondja (Produkte des Menschengehirns). A zenei alkotás menetéről szerfelett józan és tárgyilagos nézeteket hangoztat tanítványai előtt; «művészet és tudomány» mint szorosan egybefonódó fogalompár szerepel fel-fogásában (ez tulajdonképpen még egészen közepkorias színezetű gondolat). Jellegzetesen XVIII. századi beállítás az is, hogy az esztétikai szempontot határozottan alárendeli a morálisnak. Saját szavai szerint csak erkölcsös, magasztos operaszöveggel volt hajlandó foglalkozni; éppen az erkölcsi alapeszme kivételes ereje keltette fel érdeklődését a Fidelio egyébként eléggé közep-szerű szöveggel szemben. Mozartnak nem tudta megbocsátani a Don Juan ügyvélt frivolitását. Beethoven minden műalkotástól elvárja, hogy hallgatóit «nevelje és nemes eszmékre indítsa».

Ugyanitt utalhatunk arra is, hogy Beethoven fentebb érintett irodalmi érdeklődése szintén erősen gyakorlati-erkölcsi irányú. Mint a könyveibe bejegyzett aláhúzások bizonyítják, olvasmányaiiban is mindenekelőtt az elvi állásfogra-

lások, erkölcsi maximák ragadják meg figyelmét. Szellemi ideálja a «Herrscherin Vernunft»; az «aufgeklärt» (felvilágosult) kifejezés Beethoven szókincsében a legnagyobb dícséret jelzője.

Hogyan jutott Beethoven ilyen viszonylag sokoldalúan kiépített szellemi világ s ilyen racionalista művészetfelfogás birtokába? A szülői házban aligha; hiszen atyja az alapfokú műveltség elemeit is alig tudta biztosítani számára. Első rendszeres zenetanára és jótékony mentora, *Neefe* volt az, aki a XVIII. századi felvilágosodás eszméit, Sulzer, Hiller, Ph. Emanuel Bach esztétikai alapelveit megismertette vele. Beethoven később nyíltan elismerte, mily sokat köszönhet *Neefe* irányításának; még döntőbb azonban, hogy Beethoven fent vázolt nézeteiben *Neefe* jólismert felfogásának szinte pontos visszhangjára ismerünk (v. ö. a Schiedermair könyvében *Neefe* érdekes önéletrajzából és esztétikai tanulmányaiból közölt részleteket). *Neefe*, aki szerény körülmények közül, önerejéből küzdötte fel magát nagyra-becsült zenésszé és sokoldalú, harmónikus egyéniséggé, emberileg is rendkívül rokonszenves lehetett a fiatal Beethoven szemében. Bizonyos, hogy kettejük érintkezése nem maradt meg a pusztá zenepedagógia határán belül.

Romantika. Mindeddig egy szóval sem említettük Beethovennek a romantikus irodalomhoz és művészethez való viszonyát, pedig a Wagner írásai óta elterjedt általános vélemény szerint itt éppen mélységes lelki rokonságon alapuló fontos kapcsolatok kimutatásáról volna szó. A valóság mást mutat; kortársai közül Beethoven éppen a romantikus írókkal és zenészekkel tartott fenn legkevesebb kapcsolatot. A nevesebb muzsi-

kusok közül Schubert és Weber zenéjéből ismert meg egyet-mást a nélkül, hogy bármelyiket különösebb figyelmére méltatta volna. Dalkompozíciói tisztára XVIII. századi típusokat folytatnak (Hiller, Schulz, Ph. Emanuel Bach); operaideálja mindvégig Cherubini maradt. A késői stílus egyben-másban romantizáló vonásaira alább még visszatérünk.

De az írókkal sem volt másként. E. T. A. Hoffmann vagy Bettina v. Arnim romantikus írói munkásságát megismerte, — de egyiküket sem becsülte nagyon sokra. Dalszövegírói közt Goethe, Gellert, Klopstock, Matthisson, Bürger áll előtérben; a kortárs-drámaírók közül Kotzebue és Collin munkásságát becsüli legtöbbször. Alkalmas szövegkönyv után való kutatásában határozottan tiltakozik a romantikus librettók ellen, amelyeknek meseszerű fantasztikumát értelmetlennek tartja («es bietet dem Gefühl und dem Verstand allzu wenig»). Általában a «romantikus» jelzőt, amikor nagyritkán él is vele, szinte csakis genre-szerű tárgyi értelemben használja a fantasztikus operaszövegek jelzésére, — máskor pedig ironikus értelemben alkalmazza («Romantische Lebensbeschreibung des Tobias Haslinger»). Ahol Bettina vagy mások adják szájába a szót, indokolt bizalmatlansággal kell fogadnunk; itt ugyanis legtöbbször Bettina vagy az illető kortárs fel fogása áll előttünk, nem pedig Beethovené.

Vallás, hit. Utoljára hagytuk az egyik legalapvetőbb kérdést, Beethoven vallási meggyőződésének, hitének problémáját. E kérdésben nem látunk egészen tisztán; a méltatók egymással szemben álló nézetei Beethovennek sokszor hangulat-sugallta, odavetett megjegyzésein, általában

tehát felszínes forrásokon alapulnak. Hitének legmélyebb kérdéseiről Beethoven nem szokott nyilatkozni, amint ez hallgatag, szemérmes természetéből különben önként következik. Hallottuk fentebb, milyen kategórikus gorombasággal utasította el egyszer a kérdező Schindlert («Religion und Generalbass...»). A bécsi időből származó egynemű odavetett nyilatkozatára támaszkodva (az életrajzíró pártállása szerint) vallásilag közömbösnek, pantheistának vagy deistának is mondták már Beethovent. Mindezzel szemben Schiedermair helytörténeti kutatásai nemrég kimutatták, hogy Beethovent csak azok tarthatták közömbösnek vagy vallástalannak, akik a kölni választófejedelemség szélsőségesen felvilágosult, türelmes szelleméről mit sem tudtak és pusztán a bécsi állapotok szemszögéből ítélték meg Beethoven felvilágosult, türelmes álláspontját.

A pantheistaként való felfogást Beethoven rendkívüli természetszeretetére, nevezetesen a 6. Szimfónia pasztorális világára szokták alapítani. Fentebb kimutattuk, hogy a 6. Szimfónia diszpozíciójában tisztán hagyományos alkotás, tehát már ezért sem lehet egyéni természetszemlélet, állásfoglalás tanúja. Beethoven természetfelfogása, mint tudjuk, Sturm fentebb idézett természetfilozófiai munkáján alapszik. Ez utóbbinak gondolatvilága pedig határozottan pozitív (bár felvilágosult értelemben vett pozitív) kereszténységre vall. Beethoven nyilván teljesen azonosította magát Sturm felfogásával; legkedvesebb könyvei közé tartozott; voltak idők, amikor naponta egy-egy fejezetet olvasott belőle.

Összefoglalás. A Beethoven-arckép utolsó vonásához értünk. Mielőtt áttérnénk a zenei problé-

mák bemutatására, indokoltnak látom a fent elmondottak tanulságainak rövid összefoglalását. Eddig mozaikot, aprólékos rajzot adtunk; vonást vonás mellé rakva igyekeztünk életrekeltetni az ember Beethoven portréját, — talán kevesebb színnel, de mindenesetre több hitelességgel és kritikával, mint a hagyományos Beethoven-életrajzok nagyrésze. Láthattuk, mily rendkívül nehéz egységes nevezőre hozni, szerves képpé egybefoglalni a jellemrajzi vonások sokszor egymásnak ellentmondó mozaik-darabjait. Beethoven természete (jobban mint a zenetörténet bármely más nagyjáé) ellentétekből tevődik össze: robusztus életkedv és tépelődő melankólia, ujjongó öröm — mély csüggedés, tökéletes udvariasság — mogorva magabazárkózás, mélységes hit és lázadó kétség egyaránt megfér benne. Nem hiába emlegeti leveleiben Beethoven a maga «elektromos természetét.»

A poláris ellentéteknek ez az egymásraütközése már Beethoven kora ifjúságában jelentkezik. Hogy ezekről az «elektromos kisülésekről», ezekről a konfliktusokról olyan keveset tudunk, az egyrészről Beethoven ösztönös tartózkodásának, magabazárkózottságának, másrészről példátlan önfegyelmének, akaratarejének a következménye. Önfegyelemé, mert belső konfliktusai idején a zenei alkotómunkába menekül, — tartózkodásé, mert alkotómunkájában sem tár elénk «szubjektív önvallomásokat». Semmiféle szentimentális belemagyarázás nem változtat azon a tényen, hogy Beethoven a muzsikában elsősorban alkotóformálóművész (és pedig Bach óta a legnagyobb), aki zenéjével nem mutogatni, kiállítani akarja érzéseit, hanem ráncbaszedni, szabályos ütemre

kényszeríteni szívének rendetlen ritmusát. Gondoljunk csak Goethe kezdetben idézett szavaira: «Zusammengefasster, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen.» Hogyan magyaráznók egyébként az 1785—95-ös évek lelki-szellemi vajadásának, Sturm und Drang-periódusának megfelelő «viharos» zenei produkció teljes hiányát? Mintha a válságnak ez a korszaka teljesen kiesett volna Beethoven zenei fejlődéséből.

Nem akarjuk elhallgatni, hogy Beethoven később, 30—32 éves korában ment át életének leg-súlyosabb lelki válságán, amikor rádöbbsent, hogy betegsége gyógyíthatatlan, végleges. Előtte Seyfried szerint az «erő képmása» (ein Bild der Kraft). 1801-ben majdnem összeroppan a csapás súlya alatt: «A te Beethovened nagyon boldogtalan, örökös harcban áll a természettel és alkotójával», — írja Amendának — «már gyakran elátkoztam a Teremtőt és életemet» (Wegelernek). De ugyanezekben a levelekben jelentkezik már a dac, az élni akarás hangja: «szembeszállok sorsommal, torkán ragadom a végzetet». Majd újra visszaesik a másik végletbe: a Heiligenstadti Testamentum öngyilkos Werther-hangulatába (1802), amikor valósággal megváltóként hívja a halált — «kis híja, hogy véget nem vetettem életemnek». Ezután megint reakciót látunk, de most már nem szavakban, hanem zenében, alkotómunkában; mindössze néhány héttel a testamentum után veti papírra a 2. Szimfónia vitális erőből duzzadó zenéjét.

És mi következik minderre? Beethoven alkotóerejének legerősebb, példátlan kirobbanása az 1803—6. években, és pedig jellemzően nem valami-féle érzelmes «fantáziaszonátákkal» az op. 27 mód-

jára (ezek régebbi keletűek), hanem éppen a leg-szigorúbb tematikus szerkesztés irányában továbbfejlesztett művekkel (Eroica, Waldstein, Appassionata stb.). R. Rolland nem hiába szenteli «Les grandes époques créatrices» c. munkája első kötetét éppen e korszak ismertetésének. Az alkotómunkát tehát, ha úgy akarjuk, beleállíthatjuk a lelki fejlődés, a beethoveni «historia humana» folyamába (mint fentebb az 1800-as évek válságára vonatkoztatva egy-két vázlatos vonással megkíséreltem), de azt életéből tökéletesen megmagyarázni, vagy levezetni nem tudjuk. Beethoven élete Beethoven muzsikáját sem pótolni, sem hiánytalanul megmagyarázni nem fogja soha.

A zenei alkotás csoportjai.

Zongoraművek.

Beethoven zongoraművei közt minden időben a szonáták álltak a zenei érdeklődés középpontjában. Tekintettel erre a különleges helyzetükre, elsőrangú fontosságú az a kérdés: vajjon a szonáta mint műfaj ugyanazt jelenti-e Beethovennek, mint amit Ph. Emanuel Bach, Haydn vagy Mozart idejében jelentett a komponistának. A felelet csak tagadó lehet; Beethoven, amiként egész életében kevésre becsülte a rendelésre való, hivatalból végzett munkát (s az ilyenfajta munkát láthatóan csak félszívvvel végezte), éppúgy nem nagyon tartja meg a hagyományos műfaji kereteket sem. Szonáta, vonósnégyes, szimfónia Beethoven számára tulajdonképpen már csak munkaterületet, munkamegosztást jelent, de nem műfajt a szó régi értelmében.

Beethoven zenéjében a zongoraszonáta fogalma általában a többtétéles reprezentatív zongoraművet jelenti — minden közelebbi meghatározás nélkül. A szonáták közt olyanok is akadnak, amelyeknek egyetlen tétele sem szonátaformájú e szónak szabályos formatani értelmében (*op. 26, 27—I, 101*). A késői időben szerzett szonáták tulajdonképpen inkább többtétéles szabad fantáziáknak tekinthetők, semmint szabályos szonátáknak (*op. 101, 109, 110, 111*), — akárcsak az utolsó vonósnégyesek sorozata. Hogy Beethoven mindamellett a szonáta névben bennefoglalt többtétéles szerkezetnek különleges jelentőséget és súlyt tulajdonított, kitűnik abból a szándékából, hogy munkáinak opus-számozásában eredetileg csak a szonátaformájú műveket akarta tekintetbe venni. Később eltért ettől az elvtől, de pl. a variációk legnagyobb része így is opus-jelzés nélkül maradt.

A szonáták sorozatát Beethovennek három opus-jelzés nélküli, 1783-ban megjelent gyermekkori szonátája nyitja meg. Ezek még a Neefe irányítása alatt álló bonni tanulóévekből valók. Különösebb eredetiséget hiába keresünk bennük; lépten-nyomon tanítómesterének és a divatos Sterkelnek mannheimias fordulataira ismerünk. Nagy távolság választja el őket az opus-jelzéssel ellátott zongoraművek elsejétől, az *op. 2* három Haydnnak ajánlott szonátájától (1796), melyekben Beethoven immár mint hangszerének és alkotóművészetének mestere lép elénk. Már az ajánlás szimbolikus ténye is azt mutatja, hogy közben elsajátította Haydn (és Mozart) technikáját s most már velük egyenrangú mesterként áll a nyilvánosság elé. Az 1796—1806 közti év-

tized, amely Beethoven zongoraművészi pályájának fénykorát jelenti, szonátaprodukciónak is a legfontosabb helyet foglalja el. Ebből az időből való az opus-számmal jelzett 32 szonátának több mint kétharmada, úgymint 23 mű (*op. 2—57* közt); a fennmaradó kilenc szonáta (*op. 78—111* közt) már sokkal lassúbb ütemben követi egymást az 1809—1821. években. Érdekes megfigyelni, hogy a szonátákban is, éppúgy, mint Beethoven egyéb műveiben, két-két nagyjából egykorú munka hangulatában mintegy kiegészíti egymást, párosan összetartozik. Ilyen szempontból különösen figyelemreméltó az *op. 27—II* és *op. 28*; az *op. 31—I* és *II*; az *op. 53* és *op. 57* szonáták kiegészítő parallelizmusa; ugyanez áll különben a 3. és 4., vagy az 5. és 6. Szimfónia egymáshoz való viszonyára.

A szonáták csoportosítására vonatkozóan jegyezzük meg a következőket. Formai, tematikai és kifejezésbeli ismertetőjelek egybehangzó tanúsága alapján három időrendi csoportot, vagy ha úgy akarjuk, szonátastílust különböztetünk meg Beethovennél. Első csoportunk az *op. 2—op. 28* szonátákat foglalja magában, időben az 1796—1802. éveknek megfelelően. Uralkodó típusa a négytétéles ú. n. «grande sonate» (*op. 2—I, II, III, op. 7, op. 10—III, op. 22, op. 26, op. 28*) a két Allegro-saroktétel közt egy lassú és egy gyors középtétellel, melyek jellegzetes ellentét-párban állnak szemben egymással. A lassú tétel rendszerint nyomatékosan kifejező, érzelmes természetű, mint a feltűnően expresszív tempójelzések is mutatják: *op. 2—II: Largo appassionato, op. 7: Largo, con gran espressione, op. 10—III: Largo e mesto, op. 22: Adagio con*

molta espressione, *op. 26: Andante maestoso. Marcia funebre, stb.* (Beethoven egyébként köz-tudomásúan igen takarékos az ilyen «érzelmes» utasításokkal.) Az ilyen adagiohoz hatásos ellentétként rendszerint scherzotétel, vagy nagyon gyorstempójú, scherzojellegű menuett járul. Hang-súlyoznunk kell, hogy kifejezés tekintetében az ilyen művekhez tartozó gyorstempójú sarok-tételek (első és utolsó tétel) kivétel nélkül könnyed, szellemes muzsikát adnak.

Ezzel a fiatal Beethovennél általánosnak mond-ható típussal szemben ritkábban találunk három-tételes szonátákat. Két esetben (*op. 10—I, op. 13; mindkettő C-moll hangnemű*) nyilvánvalóan Ph. Emanuel Bach háromtételes szonatatípusa volt a mintakép; az *op. 13 (Pathétique)* esetében a szonáta patétikus alapjellege egyébként is indokolja a scherzotétel elhagyását; a lassú tétel mindkét szonátában expresszív adagio. A háromtételes szonáták másik kis csoportjában középső tételként az érzelmes adagio helyett mérsékelt tempójú, kedélyes középtételel találunk (*op. 10—II: Allegretto, op. 14—I: Allegretto, op. 14—II: Andante*), amely mellett természetesen felesleges és indokolatlan volna az adagio ellentétének elgondolt scherzotétel alkalmazása. Végül az első időrendi csoportból fennmaradó két szonáta (*op. 27—I—II*), mint alcímük is mutatja (*Sonata quasi una fantasia*) nem esik a szabályos szonátaforma szerint való megítélés alá.

Az utóbb említett szonátákkal elérkeztünk az első csoport innenső határához, 1802-höz. Beethoven ebben az időben, miközben már az *op. 31* szonátákon dolgozik, kijelenti, hogy eddigi szoná-

táival nincs megelégedve és «új útra akar térni», amelynek sejtetésében az «immer simpler» elv kijelentése ragadja meg különösen figyelmünket. Már Rolland helyesen rámutatott arra, hogy az *op. 31* szonáták ennek az új útnak első dokumentumait, az *op. 53—57* (Waldstein, Appassionata) szonátapár pedig beteljesülését jelentik. Egyedül az *op. 49—I—II* szonatinaszerű kis művek nem illenek ebbe a fejlődésbe; ezekben alkalmilag előkeresett régebbi keletű szerzeményeket ismerünk fel.

Miben áll ez az új út? Kifejezés tekintetében valóban érvényesül az «immer simpler» elve, a Pathétique-ra emlékeztető színészkedő pátosz teljes és következetes kikapcsolásában; pátosznak még az egyébként igazán eléggé szenvedélyes Appassionatában sem találjuk semmi nyomát. Formailag a háromtétéles szonáták lépnek most előtérbe (scherzo nélkül: *op. 31—I—II*, *op. 53, 57*); ugyanakkor a mű tartalmi súlypontja a lassú középtételről határozottan áthelyeződik az allegro-saroktétélekre, olyannyira, hogy a lassú tétel már csak rövid átvezetéssé zsugorodik össze (*op. 53*). A régebbi expresszív tempójelzések sorra eltűnnek; a lassú tétel emez objektíválásában annyira megy Beethoven, hogy *op. 31—III*-ban Scherzo-Allegrettot tesz a helyébe — s utána ellensúlyként még egy igazi lassú menuettet Mozart stílusában «Moderato e grazioso» jelzéssel. Az időszak szonátaproblémáinak végleges megoldását nyilván az Appassionata jelenti 1804-ben; utána Beethoven öt éven át nem ír újabb zongoraszonátát.

A harmadik csoport szonátaművei (1809—21) már teljesen feloldják, felbomlasztják a szonáta

régi formafogalmát. Szabályos, négytétéles diszpozíciója tulajdonképpen csak az *op. 106* (Hammerklavier) szonátának van; ez azonban egyrésről rendkívüli méretei, másrésről kontrapunktikus zárótétele miatt kívánczik kifelé a szonátaforma kereteiből. Aránylag legerősebben kapcsolódik az előbbi Appassionata-csoporthoz, három tételével és rövidrefogott középrészével az *op. 81a* szonáta (Les adieux). A két-két tételre redukált *op. 78*, *op. 90* és *op. 111* művek némi fenntartással már tiszta fantáziaszonátáknak tekinthetők. Az *op. 101* és *op. 110* szonátákban is tulajdonképpen csak papíron áll fenn a négytétéles alapforma; az egyes tételek szerkesztése és összefűzése teljesen fantáziaszerű, épp úgy, mint *op. 109*-ben a három tétel együttese. Beethoven ebben az időben nyilván már a többé-kevésbbé rögtönző jellegű zongorafantázia jelölésére és írásbafoglalására használja a szonáta szót, — formafogalmat nem ért rajta.

Versenyművek.

Beethoven versenyművei közt a zongoraversenyek állnak előtérben; természetes, hogy a zongoraművész Beethoven mindenekelőtt saját hangszerére gondol. Az előadóként is működő zeneszerző tollából kikerült versenymű mindig többé-kevésbbé összeforr alkotója játékával; így Beethoven zongoraversenyei is a legszorosabban összefüggnnek saját zongoraművészi pályájával. Az 1808—9-ben komponált Es-dur verseny kivételével valamennyit maga Beethoven mutatta be a nyilvánosságnak; az Es-dur verseny koncert-előadására csak 1812-ben került sor, amikor

Beethoven betegsége miatt nyilvános játékra már nem vállalkozott s ezért tanítványára, Czernyre bízta a mű bemutatását. A zongoraverseny műfaja ezután teljesen elveszti vonzóerejét Beethoven számára ; ez a mű volt utolsó ilyenmű szerzeménye.

A ránkmaradt zongoraversenyek sorrendjében némi zavar támadt ; az *op. 15* jelzéssel megjelent első számú C-dur verseny ugyanis majdnem bizonyosan legalább egy évvel később keletkezett (1796), mint a másodiknak számozott és később kiadott B-dur versenymű. Különben mindkettő Beethoven első korszakának jellegzetes terméke és még világosan mutatja a hagyományos típussal (nevezetesen Mozart, Ph. Emanuel és J. Christian Bach versenyműveivel) való összefüggést, ha nem is annyira kezdetleges kópiában, mint a gyermekkori kiadatlan művek.

A XVIII. század felfogására utal az is, hogy a C-dur verseny játékában Beethoven tanítványát, Riest éppenséggel felbízta a rondofinale rögtönző feldíszítésére, «um es brillanter zu machen», mint Ries elmeséli (használt kívánt Beethoven az *op. 13* szonáta rondójában is). Későbbi műveiben Beethoven aztán már a legélesebben tiltakozott zenei kézírásának legcsekélyebb megváltoztatása ellen ; úgyannyira, hogy az 5. sz. Es-dur versenyben még a hagyományos kadenciák beiktatását is megtiltotta.

E korai művekkel szemben hatalmas fejlődést jelent az 1800-ban, tehát Beethoven zongoraművészi sikereinek tetőpontján komponált 3. sz. *C-moll verseny*, mely a romantikától napjainkig egyike a legnépszerűbb és legtöbbet játszott zongoraversenyeknek. Tematikájában, hangulatában

szervesen illeszkedik Beethoven egyéb C-moll műveinek sorába; a versenyek közül aránylag ennek van a leginkább súlyos, patétikus mondanivalója, ami erősen Ph. Emanuel Bach nagyjelentőségű moll-versenyeire emlékeztet, de ezeknél jóval szimfónikusabb felépítésű.

Az 1805-ben komponált 4. sz. *G-dur verseny* megint erősebben kamarazenei jellegű, de ugyanakkor a koncertáns zongoraszólam virtuóztatását is jelentékenyen fokozza. Az «Andante con moto» középtétel a zongora és a zenekar következetesen végigvezetett párbeszédével egyike volt a romantikus kor kedvenc darabjainak (egyébként a koncertáló párbeszédnek ezt a típusát is Ph. Emanuel Bachnál találjuk meg először).

Az 5. sz. *Es-dur* versenyről fentebb említettük, hogy bemutatását Beethoven már kénytelen volt Czernyre rábízni s ezzel a művével el is búcsúzott a zongoraverseny műformájától. Az *Es-dur* verseny harcias, indulószerű tematikájával jellegzetes empire-alkotás; talán nem érdektelen fel-
említeni, hogy témaanyaga Beethoven vázlatkönyveiben az *F-dur* katonainduló szomszédságában tűnik fel; ugyanebből a hangulattól fakadt egyébként a «Ruinen von Athen» 6. számát alkotó *Es-dur* induló is, melynek tematikája közelrokon versenyünkkel.

Kamarazene.

Mint a művek időrendje mutatja, a kamarazene műformái általában egymást felváltva jelennek meg Beethoven alkotómunkájában. Hogy ebben a váltakozásban a belső logikát és általában Beethoven kamarazenei alkotásában a

következetes fejlődést megláthassuk, tudnunk kell, milyen feltételekből, milyen adottságokból indult ki Beethoven ezen a téren.

Riemann kutatásai óta tudjuk, hogy a fiatal Beethoven első kamarazenei mintái nem a Haydn—Mozart-féle, obligát szólamokban tervező kamarazene, hanem az ú. n. «kíséretes zongoraszonáták» csoportjába tartozó művek voltak (Sterkel, Eichner s általában a későmannheimi iskola kisebb mestereinek tollából). Ezek tulajdonképpen egyszerű zongoraszonáták, melyeknek vezetőszólamát rendesen hegedűvel, basszusát pedig néha gordonkával megduplázták. Hogy ez az összeállítás mennyire divatos volt a XVIII. század vége felé, bizonyítja az ily módon «berendezett» operátíratok nagy száma. Nyilvánvaló, hogy a zongorás kamarazenének ez a meglehetősen kezdetleges típusa a régi continuo-játék hagyományában gyökerezik.

Amikor Mozart és Haydn 1781 táján quartettjeikkel (zseniális összetalálkozásban) megreformálják a kamarazenének ezt a hagyományos stílusát, ők ketten egyelőre még csak kisebbséget alkotnak; a komponisták nagy része a régi divatos típust műveli; maga Haydn is trióműveiben még egyszerűen megduplázza a zongorabasszust a celloszólammal. Amikor tehát a fiatal Beethoven 1782 táján komponálni kezd, még függőben van a kérdés: vajjon önálló vonószólamok szerkesztése, vagy pedig a zongorához való egyszerű vonós-kíséret határozza-e meg a kamarazene jövő stílusát. 1784-ben az új választó udvarával sok bécsi muzsika is kerül Bonnba, köztük Mozart és Haydn úttörő kamarazeneművei. Beethoven felfigyel az új stílusra; 1785-ben

komponált három zongoranégyese már itt-ott függetleníti a hegedű menetét a zongorától, a cellót azonban még meghagyja a régi alárendelt, kísérő szerepében. Nyilvánvaló, hogy később nem nagyon volt megelégedve ezekkel a műveivel; ki nem adta őket a kezéből (kéziratos hagyatékából kerültek elő, halála után) és utána soha többet nem tér vissza a zongoraquartett műformájához.

Az ezután következő évtized (1785—95) a fejlődés, a tanulás korszakát jelenti Beethoven életében. Mindinkább elmélyed a Haydn-Mozart-féle újfajta kamarazenei stílus tanulmányába és teljes erejével mellé áll. A tanulóévek végeztével, 1795-ben kiadott *op. 1* zongoratriók már a Haydn és Mozart iskolájában művésszé érett mestert mutatják. Miben is áll most tulajdonképpen az az «obligát» kamarazenei stílus, amelyet Beethoven mestereitől ellesett és amelyet aztán vonós-négyeseiben soha nem sejtett tökéletességre emelt? Fő ismertetőjele az, hogy minden szólama obligát, vagyis nélkülözhetetlen; mindegyik önálló vezetésű, tematikus szólam, egyik sem egyszerű kettőzése a másiknak. Ennek a stílusnak folyománya az ú. n. «áttört szerkesztés» technikája is, amely úgy jön létre, hogy a melódikus frázis részeit, motivumait váltakozva felosztjuk a szólamok között. Látszatra tehát polifonikus stílus; hogy a valódi, fugaszerű polifóniától megkülönböztessük, célszerűen csak akkor szólunk áttört munkáról, ha az egyes szólamokra széttagolt zenei frázis tagjait egyetlen melódiavonalba transzponálva, egy szólam előadásában is el tudnók képzelni (ahogyan az ilyesmi a nem analitikus beállítású hallgató emlékezetében is rögződni szokott).

Nyilvánvaló, hogy ezt az ideált a pusztán

vonósszólamokkal operáló kamarazenében, nevezetesen a vonósnégyes műfajában tisztábban lehet megvalósítani, mint a zongorás műformákban, ahol a zongora nagyobb hangerejével és akkordikájával okvetlenül túlsúlyba kerül a vonósok felett; Haydn és Mozart stílusújító vonósnégyeseinek példája is ezt bizonyítja. Beethoven azonban ebben a műfajban annyira nagyra tartja a mintaképek teljesítményét, hogy egyelőre nem mer vonósnégyessel előállni (pedig 1795-ben már kapott megbízást ilyenre is); csak az 1. Szimfónia idejében, 1801-ben, tehát feltűnően későn lép a nyilvánosság elé *op. 18* számú első vonósnégyeseivel.

Addig pedig kisebb műformákkal kísérletezik. Az *op. 1* zongoratriókat már említettük; csakhamar tiszta vonóstriókkal is (*op. 3, 8*) tanúságot tesz az obligát stílusú kamarazene ideálja mellett. A közbeeső időben kezdi meg zongora-hegedűszonátáinak sorozatát is, amelyekben talán legtovább érzi a régi «kíséretes kamarazene» típusának utóhatása. Kinek ne tűnt volna szemébe e szonátákban a súlyosan tematikus zongoraszólam és a viszonylag keveset mondó hegedűszólam aránytalansága? Nem minden ok nélkül nevezték már ezeket a műveket hegedűkíséretes zongoraszonátáknak; mint a fentiekből láttuk, ez a sajátos típus nem Beethovennek egyéni leleménye, hanem történetileg tökéletesen indokolt jelenség.

Beethoven kamarazenéje az 1801-ben kiadott *op. 18* vonósnégyessorozattal emelkedik rendkívüli magaslatra. Említettük már, milyen nehezen és milyen későn szánja rá magát a vonósnégyeskompozícióra, amellyel Haydn legsajátabb műfajában kell rátermettségét bebizonyítania.

Ezért mindjárt első enemű munkáját, az *op. 18* sorozatot feltűnő gonddal dolgozza ki és mindenképpen reprezentatív munkának szánja. Ez magyarázza meg azt is, hogy a régebbi hagyománynak megfelelően (saját későbbi szokásával ellentétben) mindjárt hat vonósnégyest foglal össze egy sorozatba. A munka rendkívüli gondosságra vall az is, hogy az 1. számú F-dur vonósnégyest (amely egyike a legtökéletesebbeknek) elkészülte után 1800-ban még egyszer alaposan átdolgozta.

Egyébként mind a hat mű az obligát kamarazenei stílus tökéletes példáit állítja elénk; a tematikában és a felépítésben Beethoven tudatosan hódol Haydn és Mozart emlékének, különösen jellegzetesen az 5. sz. A-dur vonósnégyesben, amelynek Andante variációi Mozart, többi tételei pedig Haydn típusát mutatják. Az *op. 18*-cal kapcsolatban fel szokták említeni *Em. Al. Förster* bécsi quartettkomponista nevét, akinek vonósnégyeseit Beethoven személyes érintkezésből jól ismerte és technikai tekintetben valamennyit tanult is belőlük; számottevő művészi hatásról természetesen nem lehet szó.

Ugyanebben az időben (1800) keletkezett Beethoven legnépszerűbb kamarazeneműve, az *op. 20* jelzésű szeptett, amely friss hangkombinációival és szerenádos felépítésével (7 tételes divertimento-formában) jelképesen is lezárja a XVIII. századi «Gesellschaftsmusik» korszakát. 1800 után Beethoven a kamarazenében teljes határozottsággal a vonósnégyes művelésére összpontosítja alkotómunkáját; a quartettek munkája mellett most már a kiváló zongoratriók is (*op. 70, op. 97*) inkább csak alkalmoszerű, epizodikus jelentőségűek.

A vonósnégyeskompozíció következő állomását az 1806-ban befejezett ú. n. Razumoffsky-quartetek (*op. 59*) jelzik. Ez a három hatalmas, terjedelmében is egészen szokatlan méretű vonósnégyes óriási haladást jelent az *op. 18* típusához képest; kb. ugyanazt a helyet foglalja el a quartettek közt, mint a Waldstein-Appassionata szonáta pár a zongoraművek sorában. A korábbi vonósnégyesek tömör, epigrammatikus szerkesztése helyébe itt már széles periódusok, hatalmas tételek lépnek amelyek szinte szétfeszítik a hagyományos quartettforma kereteit. Előremutató, avantgardista voltakra jellemző, hogy az *op. 59—III* zárófugája több, mint egy évtizeddel megelőzi a késői zongoraművek, nevezetesen az *op. 106* polifóniáját. Nem csoda, hogy a korabeli közönség, amely az *op. 18*-at azonnal megértette és méltányolta, már jórészt hűvösen, kevés megértéssel fogadta ezeket a megdöbbentő, hatalmas műveket.

Az *op. 59* körüli és utáni évek a szimfónikus munka jegyében állnak; Beethoven ez időben aránylag ritkán fordul a vonósnégyes műfajához. Az 1809-ben komponált *op. 74* Es-dur quartett közkeletű «Harfenquartett» elnevezése, mely az első tétel hárfaszerű pizzicato-figuráin alapul, nem magától Beethoventől származik. A soron következő *op. 95* F-moll vonósnégyest az 1810-ben kelt kéziraton maga Beethoven «komoly quartettnek» mondja; ugyanily értelmezésre vezet a Scherzo-szerű 3. tétel «Allegro assai vivace ma serioso» jelzése is (említettük már, hogy Beethoven a karakterizáló tempójelzések szövegezésében a legnagyobb körültekintéssel és tervszerűséggel szokott eljárni).

Ezután megint néhány éves szünet következik,

amelyet a nagy mise és a 9. Szimfónia munkái töltenek ki. Már a teljes megsüketülés idején, 1822 végén érkezik Beethovenhez Galitzin herceg levele, amely két vagy három vonósnégyes elkészítésére szólítja fel. Ez a levél újból a quartettkompozícióra fordítja Beethoven figyelmét, — arra a műformára, amelyben most, a külvilágtól való teljes elzárkózottságában legszabadabban kiélhette zenei kombináló, alakító, variáló szenvedélyét. És valóban: a Galitzinnek ajánlott három hatalmas vonósnégyes mindegyike (*op. 127, 130, 132*) látszólag szinte korlátlanul csapongó fantázia terméke; — a hagyományos formát most már a tételek összeállításában sem respektálja. Az utolsó szonátákhoz hasonlóan itt már joggal quartetttfantáziákról beszélhetünk. A késői Beethoven kombinatív hajlamának megerősödésével párhuzamosan természetszerűen előtérbe nyomul a kontrapunktikus munka is. Különösen szembetűnő ez az *op. 133* számú nagy B-dur fugában, amely eredetileg az *op. 130* quartett zárótételének volt szánva és csak később lett önállóvá, amikor Beethoven belátta, hogy vele együtt a vonósnégyes mértéktelenül hosszúra nyúlt volna. A pótlására utánakomponált Allegro-finale Schindler adata szerint Beethoven utolsó befejezett kompozíciója, 1826 novemberéből.

A három Galitzin-quartettkompozíciója (1822—26) hosszasan elhúzódott; Beethoven most már lassúbb tempóban, nehézkesebben dolgozik. A quartettkompozícióba azonban annyira beleélte magát, hogy a fenti munkák közepette, 1826 folyamán még két további vonósnégyes zenéjét is elkészíti: az *op. 131* Cis-moll művet, amely kötetlen, hét-tételes formájában szorosan csatlakozik a Galitzin-

quartettek fantázia-típusához, és a kisebb méretű F-dur vonósnégyest (*op. 135*), amely lényegében megint visszatér a négytétéles alapformához, a nélkül, hogy a szabad fantáziaszerű fokozatos motívumfejlesztés elvét általában feladná.

Ezek az utolsó vonósnégyesek, *op. 127-től* kezdve az elvont, koncentrált szerkesztési munkának olyan csúcspontjait képviselik, amelyek úgyszólván kívül állnak a normális zenei stílusfejlődés keretein (akárcsak az öregedő Seb. Bach egy-némely műve); egy teljesen magánossá lett hatalmas szellem zenei monológjai. Nem csoda, hogy a kortársak nem igen tudtak mit kezdeni velük; még a XIX. század derekán is egy Joachim kamaraművészete kellett hozzá, hogy ezek a kivételes művek az egész művelt világ zenei közkinségé válhassanak.

Zenekari művek, szimfóniák.

Beethoven kilenc szimfóniája valósággal fogalom a zenei világban; a tökéletes szerkesztésnek, az ellenállhatatlanul magávalragadó zenei kifejezésnek utólérhetetlen példáit látjuk bennük. Mozart 49, Haydn 104 szimfóniája mellett ez a kilenc mű látszólag csekély produkciót jelent. De ne felejtjük el, hogy Beethoven munkamódszere mennyivel individuálisabb, elmélyedőbb lett, mint elődeié; nála a szimfóniaalkotás már nem hatósá-
val piacra dobott szériamunka (mint pl. Haydnál), hanem mindegyik műve élesen körvonalazott egyéni alkotás; szimfóniái közül egyik sem hasonlít a másikhoz. Mihelyt valamely technikai vagy kifejezésbeli probléma megoldására rátalált, azonnal új utakat keres, nem pihen meg a kitaposott

ösvényen (emlékezzünk vissza arra, hogy az Appassionata után évekig nem ír újabb zongoraszonátát).

Miként a kamarazenében, itt is nyilván Mozart és Haydn tiszteletet parancsoló hatalmas hagyatéka tartja vissza oly sokáig attól, hogy a nyilvánosság elé lépjen; 1. Szimfóniáját 1800-ban, tehát az *op. 18* vonósnégyesekkel majdnem egy időben mutatja be a közönségnek. Pedig a zenekari kompozíció gondolata már ifjúkorától kezdve állandóan foglalkoztatta. Seyfriednek egyszer így nyilatkozik: «Obgleich ich recht gut weiss, was mein Fidelio wert ist, so weiss ich doch ebenso klar, dass die Symphonie mein eigentliches Element ist. Wenn es in mir klingt, höre ich immer das volle Orchester» (gondoljunk itt Beethoven némely zongoraművének, pl. a Pathétique szonátának orkesztrális stílusára). A zenekari invenciónak ilyenén túlsúlya mellett természetesnek találjuk, hogy már a bonni időszakban szimfónikus tervek foglalkoztatják, annál inkább, minthogy a bonni udvari zenekar produkciójában a finom zenekari árnyalásáról híres mannheimi játékmódor magas színvonalú hagyománya élt tovább; Mattioli bonni zenekarvezetését kortársai a híres mannheimi Cannabichhoz hasonlították.

Az 1790-es éveket Beethoven, mint tudjuk, tervszerű önnevelő, stílusfejlesztő munkával tölti; csak e hosszú «tanulóévek» befejeztével, 1800-ban lép a nyilvánosság elé *1. szimfóniájával* (C-dur *op. 21*), amely már formailag és tartalmilag egyaránt teljesen kiforrott, egyéni munka. Erősen észrevehető rajta a magasszínvonalú *op. 18* és *op. 20* kamarazeneművek szomszédsága; szer-

kesztése még inkább kamarazenei, semmint orkesztrális jellegű.

Ebben a tekintetben fontos haladást jelent az 1802-ben komponált 2. *Szimfónia* (D-dur). Ennek tematikája és szerkesztése már teljesen a zenekari elgondolás szellemében fogant (v. ö. különösen a Scherzo eredeti hangszerelését). Mozart- vagy Haydn-stílus nyomaival itt már alig találkozunk. — Újabb hatalmas lépést, sőt Beethoven zeneszerzői pályáján talán a legfontosabb előhaladást jelenti a 3. *Szimfónia* (*Eroica*) kompozíciója 1803—4-ben. Az előző két szimfóniában Beethoven mintegy kipróbálta a zenekari szerkesztésnek minden technikai problémáját; ezzel a 3. művel már a tökéletesen egyéni, újszerű szimfónikus alkotás területére lép, amit a kétéves, aránylag hosszú munka és a hozzá készített vázlatok nagy száma is beszédesen tanusít; érdekes analógia, hogy a zongoraversenyekben is két tradicionális mű után csak a harmadik, C-moll versenyben talál rá a maga individuális mondanivalójára. Szerkesztés tekintetében ez a kamarazenénél már említett «áttört munka» szimfónikus alkalmazását jelenti, azelőtt példátlan következetességgel, — azt az elvet, melynek szellemében Beethoven a vezető-dallam egyes motivumait (pl. valamely szezuencia egyes tagjait) szétosztja a különböző hangszer-szólamok közt. A melódiavonalnak ez a széttago-lása a Mozart világos dallamvezetéséhez szokott egykorú hallgatókat erősen megzavarta; ettől kezdve tűnnek fel a kritikákban a Beethoven «tudákos és dallamtalan stílusára» utaló kifogások.

A 3. Szimfónia keletkezésének története a következő. Schindler és Ries elbeszélése nyomán köztudomású, hogy Beethoven eredetileg Bona-

parte Napoleonnak szentelte a szimfóniát és utóbb csalódottságában dühösen széttépte a kéziratot partitura címlapját, amikor meghallotta, hogy Napoleon császárrá koronáztatta magát (1804 májusában) s ezzel Beethoven szemében «szabadsághósból zsarnokká süllyedt». Ekkor kapta a szimfónia mai végleges címét : «Sinfonia eroica . . . per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo».

A csak kevéssel később keletkezett *4. Szimfónia* (1806) hatalmas szomszédai mellett méltatlanul háttérbe szorult, pedig invenciójának frissességével, ötletességével egyike Beethoven legkiválóbb szimfonikus műveinek. Keletkezéséről csak keveset tudunk ; vázlatok nem igen maradtak fenn.

Annál többet szerepel a köztudatban és zenekari műsorokon az *5. (C-moll) Szimfónia*, melyet Beethoven (már 1805-ben megkezdett vázlatok folytatásaképpen) az 1807—8. években dolgozott ki, a 6. Szimfóniával majdnem egyidőben. Beethoven odavetett kijelentése a kezdőmotívum szimbolikájáról («So pocht das Schicksal an die Pforte», Schindler adata) számtalan poetikus magyarázat kiindulópontjává lett, melyek nem csekély mértékben hozzájárultak Beethoven ez első moll-szimfóniájának példátlan népszerűsítéséhez. Érdekes felemlíteni, hogy amikor Beethovent megkérdezték, melyik szimfóniáját becsüli legtöbbször, a 3.-at-e vagy az 5.-et (ez még a 9. Szimfónia előtt volt), Beethoven határozottan a 3. Szimfónia mellett foglalt állást. Az 5. Szimfónia fokozatos, szerves munkájának kialakulására a fennmaradt vázlatok vetnek érdekes fényt.

Nem kisebb népszerűségnek örvend a *6. Szimfónia*, melynek közismert alcíme (Pastoralsymphonie) kivételesen magától Beethoventól szá-

mazik, nemkülönben azok a programmatikus feliratok is, melyeket az egyes tételek éléről ismerünk. Ezek a feliratok és a zenében feltűnő programzenei tendencia egész szakirodalmat hívtak életre, amelynek tömegéből itt csak A. Sandberger tanulmányára akarok utalni; ebben részletesen kimutatta a beethoveni Pastorale zenetörténeti kapcsolatait és eszmei háttérét. Az ő kutatásaiból tudjuk azt is, hogy ez a munka témailag aránylag legkevésbé önálló szimfóniája Beethovennek, amiként a fentemlített feliratok fogalmazása is szorosan kapcsolódik a XVIII. század idevágó emlékeihez.

A szinte páros szomszédságban keletkezett 5. és 6. Szimfónia után hatéves szünet következik (1806—12), melynek ideje alatt Beethoven alkotókedve szemmelláthatóan ellankad. 1812—13-ban aztán a bécsi kongresszus előkészületeivel újranekilendülő művészi élet megint felébreszti alkotókedvét s rövid idő alatt egymásután két szimfóniával lepi meg a kongresszusra egybegyűlt előkelőségeket. A 7. (*A-dur*) Szimfónia különösen pergő, táncszerű ritmikájával nyűgözi le a hallgatót. Wagner éppenséggel a tánc apoteózisának nevezte e művet, amely 1813-ban a «Die Schlacht bei Vittoria» c. alkalmi munka társaságában egyszeriben megalapozta Beethoven világ-hírnevét.

E mű testvérpárja, a szintén 1812-ben készült 8. (*F-dur*) Szimfónia Beethoven valamennyi zenekari műve közt a legszellemesebb, legvidámabb leleményű; rövidebb és látszólag hagyományosabb, mint az ú. n. heroikus szimfóniák. Egyébként szerkesztésében és tartalmában egyaránt kimagasló munka; hogy Beetho-

ven rendkívül komoly elmélyedéssel, alaposan dolgozott rajta, azt a fennmaradt vázlatok tanúsítják.

A 8. Szimfónia befejezése után Beethoven megint hosszabb ideig nem ír új szimfóniát; betegség, gond, majd 1818 óta a Missa solemnis kompozíciója vonja el a szimfónikus munkától. A 9. Szimfónia témája, vázlatai már 1817 óta foglalkoztatják ugyan képzeletét, igazában azonban csak akkor lát neki a munkának, amikor 1822-ben Londonból ösztönzést kap egy új szimfónia megalkotására. A munka annál kedvesebb Beethovennek, minthogy a Schiller Öröm-ódájához szerzendő monumentális kóruskompozíció terve már 1792 óta foglalkoztatja és a mellett az 1808-ban komponált Kórusfantáziában már a feldolgozás formai keretét is megteremtette. A végleges kidolgozás munkája így gyorsan halad és 1823-ra elkészül a *9. Szimfónia (D-moll)* monumentális épülete. Sokáig tépelődött, vajjon ne adjon-e művének tiszta zenekari záradékot (az op. 132-be átvett «Allegro appassionato» témáját szánta erre a helyre), de végül mégis a kantátaszerű kórusos befejezés mellett döntött s ezzel elindítójává lett a romantika korában divatos kórusszimfónia típusának (Mendelssohn, Liszt). Szembetűnő újítás, hogy az első allegrotétel nem a tulajdonképpeni témával, hanem 16 ütem preludizáló bevezetéssel kezdődik, amely hallatlanul izgalmas módon, motivikus elemekből szinte szemünk előtt bontakoztatja ki a 16. ütemben végre belépő főtemát. Olyasféle ez az előkészítés, mintha nem is a tétel elején volnánk, hanem valahol a kidolgozás vége felé, a visszatérést előkészítő részben. Az utódok kezében aztán ez az ex abrupto

kezdés (quasi-visszatérés), igazi romantikus eszközzé alakul (Bruckner).

A rendesen scherzonak elkönyvelt *Molto vivace*-ről megjegyezzük, hogy fő témája a vázlatokban szereplő két különböző fugatéma összeolvadásából alakult; jellegzetes beethoveni vonás a fugatobelépések szabályos négyütemes rendje (a tétel folyamán háromütemesre is változik), valamint a témát megelőző nyolcütemes «függöny» utólagos beiktatása, mely a vázlatokban még nem szerepel (jellemző, hogy belőle négy ütem generálpauza). Az *Adagio* témája mai alakjában egyike a legnagyobb, leghosszabb lélegzetű beethoveni melódiáknak. A vázlatokból kitűnik, hogy Beethoven ezt a dallamot eredetileg egyszerűbb, tagoltabb, dalszerű formában tervezte meg és sok töprengés, munka árán jutott el a mai nagyvonalú, tökéletes melódiához.

A szimfóniák mellett Beethoven zenekari művei közt elsősorban a zenekari nyitányok sora érdemel különösebb figyelmet. A 11 fennmaradt nyitány eredeti rendeltetésében kivétel nélkül színpadi művek bevezetésének készült; romantikus koncertnyitányként való szokásos felhasználásuk tehát tulajdonképpen anakronizmus, éppúgy, mint a nyitányoknak Wagner magyarázatai óta divatos programzenei értelmezése. Kétségtelen, hogy Beethoven nyitányai valamennyire tekintettel vannak a velük összekapcsolt dráma tartalmával annyira, hogy bizonyos joggal a főhős jellemképét láthatjuk bennük (*Leonore*, *Coriolan*, *Egmont*), amint ez már a Beethoven mintaképeül szolgált Gluck-féle nyitánytípusban is megfigyelhető. A drámai cselekmény menetének, lefolyásának valamiféle tükrözéséről, zenei jelképezéséről

azonban szó sem lehet s Wagner ilyen irányú kísérletei célt tévesztettek. Formailag a nyitányok szerkesztése nagyjából megfelel a mindenkori első szimfóniatétel felépítésének, lassú bevezetéssel, vagy a nélkül. A nyitányok zenei stílusa általában heroikusabb, hatástkeltőbb, mint a szimfóniáké. Ennek a heroikus stílusnak az eszközei: unisono-kezdetek (Gluck), szaggatott motivika, szinkopált sforzato akkordok, hatalmas Codák. Ezek az ú. n. «alarm-hatások» az újabb kutatás megállapítása szerint a francia empire-opera zenei kellék-tárából valók (Méhul, Cherubini), melynek eszközeit Beethoven jól ismerte és igen nagyra becsülte.

A nyitányok időrendje ez : Prometheus, 1801. — Leonore I. és II., 1805. — Leonore III., 1806. — Coriolan, 1807. — Egmont, Athén romjai, István király, 1811. — Fidelio, Zur Namensfeier, 1814. — Zur Weihe des Hauses, 1822.

Valamennyi Beethoven-nyitány közt tartalmi és formaiszempontról legtanulságosabb a Leonora-nyitányok fokozatos fejlődése. Rendkívül bonyolult és érdekes probléma ez ; itt éppen csak a vezérgondolatait kívánom megjelölni. A *Leonore I.* még aránylag legkevesebbet sejtet az opera drámai problematikájából : «Andante con moto» bevezetés után lendületes és hatásos gyors tétel következik, nagyjából a szabályos Gluck-féle formában, azzal az egyetlen individuális vonással, hogy a visszatérés előtt (ugyanazon a helyen, ahol a harmadik nyitányban a trombitajel megszólal) 24 ütemnyi Adagio-idézet formájában megjelenik Florestán áriatémája : ugyanaz a melódia, mely a II. és III. nyitányban a bevezetésbe került (az illetén áriaidézet magábanvéve nem újdonság ;

hasznolt találunk már Mozart Szöktetés-nyitányában). A trombitajelnek még nincs nyoma.

Ez az első nyitány magas zenei kvalitása mellett sem nyerte meg Beethoven tetszését; nagyon is szabályosnak, személytelennek érezhette. Tény, hogy még a bemutató előtt, 1805-ben elkészítette a II. Leonora-nyitány zenéjét, amely zenei témaanyagában lényegileg már azonos a közismert III. nyitánnyal, csak éppen az anyag feldolgozásában, csoportosításában tüntet fel rendkívül jellegzetes eltéréseket (közbevetve megjegyezzük, hogy a régebbi irodalomban néhol ez a nyitány Leonore I., a ma legtöbbet játszott ú. n. III. nyitány pedig Leonore II. néven szerepel). Amikor ma az 1806-ban komponált III. nyitányt hangversenyen, vagy az opera börtönjelenete után beiktatva meghallgatjuk, mindenki ragyogó ötletnek, egyetlen lehetséges megoldásnak találja a bevezető Adagio, utána a Leonoratéma, a rövid kidolgozás, a lélegzetelállító trombitajel s végül a hatalmas Coda illetén sorrendjét és diszpozícióját. A nyitányok összehasonlítása mégis azt mutatja, hogy ez a csodálatos organizmus nem egyszeri lelemény, hanem tudatos alakító, sűrítő, koncentráló munka eredménye.

A II. Leonora-nyitányban már ugyanez a témái anyag szerepel, de — az Adagiobevezetés majdnem kétszer olyan hosszú, mint utóbb 1806-ban és kifárasztja a hallgatót, — az Allegro tematikája még telve van motivumismétlésekkel és hangszerelése színtelenebb, — a kidolgozás magábanvéve kétszerese a mostaninak — ezzel szemben a trombitajel után azonnal a Prestocoda következik, a témái visszatérés tehát teljesen elmarad.

Mi ennek a következménye? Az, hogy a hallgató figyelme kifárad, míg végre elérkezik a trombita-jelhez; az, hogy a nyitányforma hagyományos szimmetriája teljesen felborul, mivel a mintegy «post festum» érkező trombitajel után már csak a rohanó Coda következik s így a trombitaszóló lélektani hatása már nem érvényesülhet kellőképpen. Ez a manapság alig játszott II. Leonora-nyitány tehát formailag rendkívül merész kísérlet, újítás, de alapjában véve mégis csak laza szerkezetű, diszharmonikus alkotás.

Beethoven nyilván maga is érezte a túlmerész kísérlet fogyatkozásait; már a következő évre, 1806-ra alaposan átdolgozta ezt a nyitányt s így született meg a Leonore III. csodálatos zenei organizmusa. Miben rejlik az átdolgozás sikerének titka? Beethoven újból helyreállítja a részek hagyományos formai egyensúlyát, amennyiben a szonátaforma megkívánta reprizt újra visszahelyezi jogaiba. A nyitány első részéből minden nélkülözhetőt, minden ismétlést elhagy, hogy annál frissebb, pihentebb hallgatóra találjon a trombitajel, mely a nyitányt most már nagyjából felében vágja ketté; a motivikus munka, a tematikai fokozás súlyát pedig áthelyezi a visszatérés után következő Codába, amely ezzel az egész nyitány csúcspontjává lesz. Így most a hatásos trombitajel nem végpontja, hanem ellenkezőleg megindítója a hatalmas fokozásnak a nélkül, hogy a szonátaforma hagyománya csorbát szenvedne. Ugyanakkor pedig az előző változatban még elnyújtott, túlstilizált trombitajelet is (az egykorú kritika jellemzően «Posthornsolo»-nak csúfolta) rövidre, naturalisztikusra fogja, igazi

katonai jeladást csinál belőle s ezzel hallatlanul felfokozza lélektani hatását (az illető franciás trombitajeleket Napoleon csapatainak nyomán 1806-ban mindenki az életből, az utcáról ismerte). A III. Leonora-nyitány tehát közvetlen elődjének áradó, sőt túláradó fantáziájával szemben megint csak a művészi fegyelem, a klasszikus mértéktartás és tömörség utólérhetetlen példája.

II. A ZENEI STÍLUS PROBLÉMÁI.

A fiatalkori stílus. Állásfoglalás a XVIII. század zenei hagyatékával szemben.

Milyen értelemben használjuk e könyvben a *fiatalkori stílus* fogalmát? Idézzük emlékezetbe először azt, hogy a legelső Beethoven-esztéták egyike, Lenz, Schindler életrajzi adataira támaszkodva, három stíluskorszakot különböztetett meg Beethoven alkotómunkájában. Bár esztétikai módszerét ma már csak erős fenntartással tehetjük magunkévá, a fő-korszakok időbeosztásán és lehatárolásán nincs okunk változtatni.

Ily értelemben tehát a Lenz-féle első stíluskorszakot tesszük most vizsgálat tárgyává, amelynek innenső határáként az *1. Szimfónia* keletkezését, kerekén az 1800. évet szokták megjelölni; ebbe az időszakba esnek a bonni időszak művein kívül az 1—21 opusszámokkal jelzett kompozíciók is. Természetesen csak a legtágabb értelemben tekinthetjük ezt a kort Beethoven tanulmányidőszakának; hiszen már az *op. 1*-től kezdve egész sorával találkozunk a művészi fejlettség legmagasabb fokán álló zeneműveknek (*op. 1, 2, 4, 9, 10, 13, 18, 20*) és már a korai opusok egyáltalában nincsenek híjával a sajátosan beethoveni egyéniségnek. Beethoven stílusa kétségkívül fejlődik, alakul az évek folyamán (nevezetesen a ritmikai differenciálódás tekintetében), azonban

merőben dilettantisztikus elképzelés volna ebben az alkotómunkában valamilyen egyenes vonalban felfelé haladó értékfejlődést keresni.

Az a közös ismertetőjel, amelynek alapján itt mégis a *fiatalkori stílus* egységfogalma alá foglaltuk össze ezt a gazdag termésű két évtizedet, a tradícióval szemben való állásfoglalásnak a közös gesztusa; az *op. 1—21* zeneművek mindegyike, mondhatnám elvi állásfoglalást jelent a zenei multtal, a XVIII. század zenei hagyatékának különféle műfajtypusaival szemben. Ennek igazolásául legyen elég rámutatnunk arra, hogy ez az összesen 21 opus nem kevesebb, mint 15-féle műfajtypust képvisel. Ha az opusszám nélkül maradt fiatalkori műveket is hozzávennők, még jóval nagyobb számot kapnánk. Ezek alapján tehát akár a kísérletezések korának mondhatnók ezt az időszakot, ha az idetartozó művek nagy részének abszolút magas művészi színvonala e kifejezés használatát megengedné.

Lássuk már most részletesebben, mit árulnak el mindezek a művek és a rájuk vonatkozó adatok Beethovennek a zenei multtal, a XVIII. század zenei hagyományával szemben elfoglalt álláspontjáról?

E tekintetben nálunk is igen elterjedt a romantika felfogása, amely Beethovenben csak a művészi forradalmár típusát látja, aki minden hagyományt felborítva, kirobbanásszerűen, pusztán önmagából fejleszti ki zenei produktóját. Ezzel az elképzeléssel szemben legyen szabad rámutatnom a következőkre. Beethoven évtizedeken keresztül szinte változtatás nélkül átveszi Mozart és Haydn formatípusait; rendkívül jellegzetes, hogy a fiatalkori művek közt egyetlen fantáziát

sem találunk, pedig Ph. Emanuel Bach zongora-fantáziáiban talált volna Beethoven mintát és ösztönzést eleget (az *op. 77* és *op. 80* fantáziák 1808-ból valók, tehát nem ifjúkori munkák). Tisztában kell lennünk azzal, hogy a fiatal Beethoven elsősorban *nem* mindenáron való eredetiségre törekszik, hanem a tradíció tökéletes elsajátítására. Ezért vetette rá magát már gyermekkorában a *Wohltemperiertes Klavier* tartalmára; ezért akart oly igyekezettel Mozart, majd Haydn tanítványa lenni; ezért nem röstelt 24 éves kész mester korában leckéket venni Albrechtsbergertől; ezért igyekezett Ph. Emanuel Bach régen porosodó szonátáit a kiadóktól megszerezni. Beethovennek eszeágában sincs, hogy Wagner vagy Schumann módjára lázadozzék a tradíció, a szabályok ellen. Nem kíván ugyan Mozarthoz hasonlóan a változó impressziók áramlásában kényelmesen toväsodródni, — de szomjas lélekkel, nagy akaraterővel igyekszik minden értéket, minden technikát magáévá tenni. Ezért olyan fontos számunkra annak az ismerete, hogy mely zeneműveket, milyen zenei stílusokat volt alkalma Beethovennek fogékony fiatal éveiben megismernie.

Már fentebb hallottuk, hogy az első zeneművek egyike, melyet Neefe a fiatal Beethoven kezébe adott, Sebastian Bach *Wohltemperiertes Klavier*ja volt. Azt beszélük, hogy tartalmának nagy részét Beethoven emlékezetből tudta s nem csodáljuk, hogy reminiscenciák belőle itt-ott feltűnnek zongoraműveiben (az *op. 27—II* Cis-moll szonáta első tétele pl. határozottan preludiumszerű). Nem egy kijelentés bizonyítja, hogy Beethoven feltétlen tisztelettel és csodálattal adózott Seb. Bach művészetének. Számottevő hatásról mégsem lehet

szó ; Beethoven fiatalkori művei közt egyet sem ismerünk, melyben a bachizmusok túllépnék a pusztá motivikus reminiscencia határát, a késői Beethovenstílus kontrapunktikája pedig a maga erősen motorikus jellegével semmi összefüggésbe nem hozható Bach polifóniájával. Az adott körülmények közt nem is igen lehetett másképp. Sebastian Bach halála után, 1750 táján következett be ugyanis az újkori zenetörténet egyik legélesebb stílusváltozása, melynek folyamányaképpen Bach művészete egyszeriben elfeledett, halott muzsikává lett. A mannheimi és bécsi szimfóniák, szonáták, divertimentok közepette 1782 táján, amikor Beethoven komponálni kezdett, senki sem juthatott arra a gondolatra, hogy a nagy barokkzene merevnek kikiáltott stílusát, fugáival és szvitjeivel újra feltámassza — Beethoven sem. Az elébeadott Bach-műveket úgy látszik inkább imponáló tanulmányi anyagnak tekintette, mintsem követendő mintaképnek (különben is az akkoriban teljesen feledésbe merült Sebastian Bachnak a Wohltemperiertes Klavier-on kívül csak elenyészően kevés munkáját ismerhette). Ez magyarázza meg azt is, hogy a Bachstudium Beethoven zongorajátékán erősebb nyomot hagyott, mint alkotómunkájában. Valamennyi egykorú tudósítás kiemeli Beethoven zongorajátékának telt szólamú, orgona-szerű legatóját, amely észrevehetően elütött Mozart és a kortársak tetszetős, könnyed, pergő zongorajátékától ; ezt a legatot alighanem Bach munkáin szokta meg a fiatal Beethoven.

A barokkzene másik nagy mesterét, *Händelt*, emberileg és stílus tekintetében egyaránt rendkívül közelállónak érezte magához Beethoven. Talán Händel monumentális kórusműveinek (v. ö.

a 9. Szimfónia fináléját) és hatalmas orgonarögtönzéseinek még sokfelé eleven emléke volt az, ami Beethoven szimpátiáját és csodálatát ennyire felkeltette; a Diabelli-variációk sorozatát (*op. 120*) nem minden alap nélkül állítják párhuzamba Händel híres variáló művészetével. Ezek a mélyebb lelki rokonságon alapuló analógiák azonban már inkább a késői stíluskorszakban törnek fel-színre.

A bonni zeneélet akkoriban valósággal telítve volt *francia muzsikával*; az udvari zenekar műsorán Gossec szimfóniai szerepeltek; még a bonni palota harangjátéka is Monsigny egy operamelódiáját játszotta. Beethoven zenei dikciójában mindvégig szembetűnő a francia forradalmi zene és a zenei empire aktivista, heroikus alaptónusa, az «*éclat triomphale*» jellege (különösen a zenekari nyitányokban). Az újabb részletkutatásnak Monsigny, Grétry, Méhul, Kreutzer műveiből való világos téma-átvételeket is sikerült kimutatnia. A korabeli francia és német énekesjáték mesterei az olaszos bravurária helyett az egyszerű, szívhezszóló dallam uralmát kívánják megalapítani. Philidor, Dalayrac, Grétry, Monsigny, majd Hiller, Benda, Neefe műveit a fiatal Beethoven már a bonni színházban megismerhette — annál inkább, minthogy tanítómestere, Neefe, énekesjátékaival maga is részese volt ennek a mozgalomnak; hiszen eredetileg színházi karmesterként került Bonnba és Gluck rokonszellemű zenéjére is ő figyelmeztette a fiatal Beethovent.

Beethoven franciás zenei szimpátiái tehát már kora ifjúságában gyökereznek és később sem csökkennek: 1802—3-ban, kevéssel a *Fidelio* megkomponálása előtt, Cherubini operái ragadják bámu-

latra. Ezzel szemben ugyancsak kora fiatalságának benyomásaira s részben talán Neefe szellemi befolyására vezethető vissza Beethovennek az olasz énekstílus és általában az olasz zene iránt való nem titkolt ellenszenve; a bonni időben eszébe sem jut az olasznyelvű vokális kompozíció elsajátítása és mikor később Bécsben ráfanyalodik e tanulmányra, Salierinek bemutatott kísérletei telve vannak prozódiai hibákkal; a bálványozott Mozart művei közül is az olasz buffo-operák nyerték meg tetszését legkevésbé. Később sikertelen kísérletet tesz arra is, hogy az olasz tempójelző műszavakat németekkel helyettesítse. Mindez éles ellentétbe állítja Beethoven bonni fejlődését Mozart vagy akár Haydn fiatalkori benyomásaival.

A bonni élményekkel kapcsolatban még egy komponistát kell felemlítenünk, akinek munkásságával szintén Neefe ismertette meg a fiatal Beethovent. Ez *Ph. Emanuel Bach*; szonátái és zongoraverseny-művei döntő jelentőségűek voltak Beethoven stílusfejlődése szempontjából, még az első korszak határán túl is. A kapcsolatok nem annyira formai természetűek, mint inkább a zenei kifejezés, az expresszív témaalkotás terén szembe-tűnők. *Ph. Emanuel Bach* e téren a XVIII. század legmerészebb kísérletezőinek egyike (amolyan rokokó-korbeli Liszt Ferenc); expresszív harmonizálás, váratlan dinamikai meglepetések, ritmikai bonyolultság és «beszédese melodika» tekintetében jóval szélsőséesebb, merészebb Beethovennál is. Egyike az első komponistáknak a zongora-recitativo alkalmazásában, amit aztán Beethoven is átvett tőle az *op. 31—II, op. 110* szonátákban. *Ph. Emanuel Bach* C-moll zongora-

fantáziáját már a kortársak annyira beszédesnek érezték, hogy Gerstenberg szövegével utólag el látva, énekelt monológként adták elő; ugyanezt tették 30—40 évvel később Beethoven adagio-tételeivel is.

Ha most végül felvetjük azt a kérdést, hogy a zongoramuzsika mellett milyen zenekari impresz-sziókat nyert a fiatal Beethoven Bonnban, ezzel a *mannheimi stílus* sokat vitatott problémáját érintjük. A zenei írók közül főleg Riemann (a mannheimi iskola tulajdonképpeni felfedezője) az, aki Beethoven egyéniségét mindenestől a mannheimi stílusjegyekből akarná levezetni. Miben áll tulajdonképpen ez a mannheimi stílus? Mindenek-előtt a jellegzetesen árnyalt modern zenekari elő-adásból, amely Sebastian Bach merev lépcsőzetes dinamikáját elvetve, a zenekari crescendo és decrescendo eladdig ismeretlen finomságaival és erejével ejtette bámulatba a XVIII. század hall-gatóságát. Felépítésben jelenti a tematikai dualiz-mus elvének (kontrasztáló fő- és melléktéma) többé-kevésbbé következetes keresztülvitelét; végül pedig tematikában jelenti bizonyos téma-típusok (pl. akkordfelbontásban felszökő rakéta-témák) és bizonyos díszítőfigurák divatját (az ú. n. Seufzer-figura, mint az op. 13. szonáta első tételének melléktémájában). Hogy ez a stílus 1780 táján Bonnban divatos volt, azt bizonyítják az udvari zene kótaanyagának fennmaradt lel-tárai, amelyek szerzőinek névsorában a fentemlí-tett franciák mellett legnagyobb számmal mannheimi komponisták, ú. m. Stamitz, Holzbauer, Filtz, Cannabich szerepelnek.

Az ilyen adatok világánál nem csodáljuk, hogy a mannheimi típusú tematika érezhető nyomot

hagyott a fiatal Beethoven munkáján; nevezetesen a Pathétique-szonáta témái (kevés kivétellel) határozottan mannheimi jellegűek. Azonban mindezzel szemben rá kell mutatnunk arra is, hogy ez az 1750 körül feltűnő témátípus 1780 táján már a délnémet zenei világ közkinccse, általános zenei idiómája volt; hogy csak egyet említsünk, Mozart szimfónikus művei már tökéletes tisztaságban mutatják ezt a stílust; Haydn valamivel tartózkodóbb vele szemben, de (különösen lassú tételeiben) szintén nem vonhatja ki magát szuggesztív hatása alól. Beethoven így akár Mozart vagy Haydn közvetítésével is megismerhette volna ezt a típust. Ne feledjük továbbá, hogy az új stílus főerőssége a szimfónikus zene, a zenekari előadás. Ezen a téren pedig a fiatal Beethoven egészen 1800-ig nem lép a nyilvánosság elé — amikorra viszont már régen kikerült a bonni környezetből és erősen Haydn befolyása alá jutott.

Tehát a bonni időben Beethoven csak a kamara-zene és a szonáta-kompozíció műfajában valósíthatta meg stílustörekvéseit. Ezen a téren pedig a szorosabb értelemben vett mannheimi iskola nem teremtett mintaszerű műveket. Egy hamar elfelejtett, kisebb jelentőségű komponista, *Sterkel* volt az, aki a mannheimi tematika típusát (Johann Chr. Bach működésével párhuzamosan) a kamarazenében meghonosította és a fiatal Beethovennek közvetítette. Sterkel szonátái nem egyszer éppenséggel valamely mannheimi szimfónia zongorakivonatának benyomását keltik. Ezek a zongoraművek voltak Beethoven tulajdonképpeni mintaképei az 1873-as szonáták és az utánuk következő kisebb művek megkomponálásában.

A mannheimi stílusú tematika tekintetében

különben Sterkel hatása 1784, majd különösen az 1787. évi bécsi utazás óta párhuzamosan fut Mozartéval, amely mint említettük, ugyanilyen irányban éri Beethovent. *Mozart* alakjával most már a probléma legfontosabb fejezetéhez értünk ; milyen álláspontot foglal el Beethoven legnagyobb közvetlen elődje, Mozart művészetével szemben?

Hogy Beethoven Mozart műveinek jórészét ismerte és szuggesztív hatásuk alól nem tudta és nem is akarta teljesen kivonni magát, kétségtelen. Már az 1785-ben komponált zongoraquartettek egyike (I. sz. Es-dur) Mozart G-dur hegedűszonátájának modelljére készült és még 14 évvel később, a *Pathétique* szonáta felépítésében (egyéb befolyások mellett) felismerhető Mozart C-moll Fantáziaszonátájának a mintaképe. Csekélyebb jelentőségű találkozás, hogy a 3. *Szimfónia* élmotivumának analógiáit is ki lehet már mutatni Mozartnál. Beethoven korai kamarazeneművei a fentemlített zongoraquartettől kezdve az *op. 18*-ig a vonósszólamok obligát vezetésében épp annyit köszönnek Mozart mintaképének, mint Haydnnak. A produkció viszonylagos értékét illetőleg meg kell még jegyeznünk azt is, hogy a fiatal Beethoven témaalkotása és tematikus munkája csak 1795-ben, az *op. 1*-el éri el mintaképeinek magas színvonalát ; a bonni időszak munkái általában Mozart és Haydn kifinomult művészetének mélyen alatta maradnak.

Érdekes megfigyelni, hogy 1792-től kezdve, amikor Beethoven Bécsben Haydnnal közvetlen kapcsolatba kerül, Mozart befolyása milyen hamar háttérbe szorul (Beethoven mozartos korszaka 1784—92-ig, haydnos periódusa 1792—1800-ig tart). Ez az ösztönös eltávolodás Mozarttól köny-

nyen érthetővé lesz, ha szemünk elé idézzük Beethoven és Mozart egyéniségének, művészi fel fogásának mélyen gyökerező antagonizmusát, el lentétességét. Tagadhatatlanul közös vonás mind kettőjüknél az elemi erejű, lefojthatatlan alkotó ösztön. Csakhogy Mozartnál ennek az alkotó ösztönnek a szüleményei úgyszólván gátlás és tudatos szelekció nélkül törnek elő; Mozart való ban hasonló módon alkot, mint a természet, nagy szerűt és selejtest vegyesen. Beethoven ezzel szem ben már tudatos, kritikai álláspontot foglal el fantáziájának termékeivel szemben; a legnagyobb erőfeszítéssel, valóságos etikai szellemben javít, alakít, állandóan szelektál. Ezért is lett 1800 után Beethoven számára egyenest lehetetlenné a régi szériatermelés; ő már minden művéért egyénileg, tudatosan helytáll, nem úgy, mint Mozart, aki szinte öntudatlanul, tiszta és csodálatos természeti ösztönből alkot.

Beethoven és Mozart zenéje tehát két ellen tétes pólus, amelyet (nagyon erősen szkematizálva) a rokokó és az empire szellemiség szembeállításá val érzékeltethetünk. Beethoven zenéjét alapjá ban félreérti az, aki csak borúsabbnak, fájdal masabbnak, tépelődőbbnek veszi, mint Mozartét (a dur- és mollművek aránya is nagyjában ugyanaz mindkettőjüknél); azt azonban teljes joggal mondhatjuk, hogy Beethoven zenéje egyszerűbb, lapidárisabb, érthetőbb, mint Mozarté. Mindkettő hallatlanul beszédes és kifejező művészet a maga nemében; csakhogy Mozarté finom, formás, a legnemesebb értelemben vett konvencionális ro kokóbeszéd, Beethovené pedig katonásan egy szerű, markáns empirebeszéd, mondhatnám zenei parancsszó.



Ezen a ponton lehetetlen fel nem ismernünk, hogy Beethoven és Haydn természete, művészi felfogása közt bizonyos rokonság van. Mindkettő self-made man, mélységesen férfias természet; többre becsülik az egyszerű, érthető, őszinte népi melódiát a kicifrázott, érzelmes áriánál; az erőteljes diatonikát a lágyan simuló mozarti kromatikánál; mindkettő komoly autodidakta munkával teremtette meg magának a saját egyéni kontrapunktikus stílusát.

És mégis: mindeme rokonság ellenére szakadékot, alapvető különbséget érzünk Beethoven és Haydn művészete között. Vajjon mi választja el őket? Alighanem az, hogy Beethoven számára az akkori kor legnagyobb társadalmi, szociális és szellemi megrázkódtatása, a francia forradalom minden hatásával valóban élményt, döntő, megrendítő élményt jelentett — az öregedő, csökkent fogékonyságú Haydn számára pedig már nem (a rövidéletű Mozart meg sem érte ezeket a viharokat). Haydn és Mozart szemében a XVIII. század társadalmi szerkezete a hozzákapcsolódó zenei formákkal együtt magától értődő adottságot, problémátlan kész keretet jelent; Beethoven előtt mindez már kétséges, problematikus válik.

Jellemzően mutatja ezt a megváltozott magatartást a menuett és a scherzo problematikája. Mozartnál a menuett valósággal szilárd pont a zenei jelenségek forgatagában; hagyomány, társadalmi konvenció által megszentelt zenei forma. Haydnél már érezzük az idők szelét: *op. 33* quartettjeiben scherzót ír a menuettek helyett, de jellegében: tempóban és motivikában még csak kevéssé távolítja el a hagyományos típustól; késői szimfóniáiban megint a menuett nevet

használja, ugyanakkor fokozatosan allegróvá gyorsítja a régi tánc kényelmes tempóját. Beethoven az, aki betetőzi ezt a vajudó változást; az ő scherzotételeinek már úgyszólván semmi közük sincs a XVIII. század finom, kicirkalmazott úri táncához; mind jellemdarabok ezek Beethoven legegyénibb, sajátos stílusában.

Beethoven munkamódszere. A vázlatkönyvek.

A mester tulajdonából ránk maradt kisebb-nagyobb vázlatkönyvek egyértelműen azt mutatják, hogy Beethovennek az alkotómunka immár problémát jelent; többé nem az a gátlástalan, úgyszólván automatikus munka, ami Bach, Händel, Mozart vagy Haydn számára volt. Jól ismerjük különösen Händel és Mozart bámulatos gyorsaságát az alkotásban. Mozartnak nyilván semmiféle írásos előmunkálatra nem volt szüksége; Bach és Händel esetében meg a hivatásszerű tömeges produkció témaanyaga és rutinja tette nélkülözhetővé a vázlatmunkát. Nevezetesen Händel az, aki saját régebbi munkáit mintegy zenei nyersanyagnak tekinti és témáit, tételeit többé-kevésbé átdolgozva évek múlva más összefüggésben újra felhasználja. Az ő alkotótípusa így bizonyos mértékben már közeledik Beethovenhez a nélkül, hogy nagyobb számú vázlatát ismernők (Beethoven is szellemi rokonának érezte Händelt).

Tehát Beethoven munkamódszer tekintetében meglehetősen élesen szembehelyezkedik a XVIII. század könnyebben alkotó zenésztípusával. Mindamellet óvakodnunk kell attól, hogy Beethoven kritikai eljárását némely romantikus komponista (pl. Schumann) habozó, javítgató munkájával

azonosítsuk. A romantikusok sokszor álomhoz, bódulathoz hasonlítják a zenei alkotás folyamatát és általában óvakodnak kritikai kézzel érinteni a zenei ötlet, a téma «isten adományát». Beethoven vázlatmunkája ezzel szemben (mint alább látni fogjuk) a legnagyobb mértékben éber, céltudatos kritikai munka, amely legkevésbé sem tiszteli a zenei ötlet első feltűnését, hanem irgalom nélkül alakít, formál, selejtez mindent, ami folyamába kerül.

Beethoven eljárása, munkamódszere tehát a romantikával szemben is világosan elkülöníthető sajátos típust mutat, amelyet ilyen következetes tisztaságban csakis őnála találunk meg. Lássuk már most részletesen: mi ennek a munkának a menete és melyek az állomásai? Induljunk ki magának Beethovennek egyik fontos kijelentéséből, melyet Schlössernek tett, s melynek hitelességét más rokontermészetű nyilatkozatok és a vázlatkönyvek adatai tökéletesen igazolják: «Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, dass ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfasst habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen (!). Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs Neue, so lange, bis ich damit zufrieden bin...»

Próbáljuk meg most a Schlössernek adott nyilatkozat tartalmát elemezni s adatait a vázlatkönyvek anyagával összhangba hozni. Mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy Beethoven munkamódszerében világos határt von a zenei rögtönzés vagy fantáziálás és a tulajdonképpeni kompozíció közt, míg a romantikusoknál ez a határ gyakran

egészen elmosódik. Kétségtelen, hogy Beethoven nem improvizált, amikor lejegyzett, kiadásra kerülő kompozícióról volt szó. A gyors kótázás általában nem kenyerre Beethovennek; munkatempója feltűnően lassú és fokozatos. De kiderül a fenti nyilatkozatból az is, hogy a vázlatkönyvek (legalább is a nagyobb, jelentősebb vázlatok) nem lehetnek pusztán az emlékezet mankói, támaszai, amint sokszor gondolták. Beethoven zenei emlékezetének erősségét, kiválóságát sokan tanúsítják; igazán nem tételezhető fel róla, hogy megtámasztására ilyen kezdetleges segédeszközökhöz kellett volna folyamodnia. Gondoljuk meg azt is, hogy a legfontosabb, legintenzívebb munkáról tanúskodó vázlatkönyvek nem holmi alkalomszerű motívumjegyezgetésre használt kis füzetek (ilyenek is vannak), hanem nagyalakú, tintával írott kötetek, amelyeken Beethoven nyilván odahaza, rendszeresen dolgozott.

Mi indokolja vajjon az ilyenféle vázlatkönyvek használatát, létrejöttét? Indokolja mindenekelőtt az a néha rendkívül hosszú időköz, amely némelyik téma felmerülése és végleges feldolgozása közt eltelt. Erre a körülményre fenti nyilatkozatában maga Beethoven rámutat (ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum). Jellemző példának most csak az 1822-ben komponált *op. 111* szonáta első allegrotémáját említem, amely közel 20 évvel korábban tűnik fel először Beethoven vázlatkönyveiben. Ez természetesen kivételesen hosszú idő; 3—4 évvel korábban felmerült témák felhasználása azonban rendkívül gyakori eset (5., 6., 9. *Szimfónia*); legtöbbszörre jellegzetes rövid motívumokról, zenei ötletekről van ilyenkor szó, melyekre találóan

alkalmazhatjuk az «ősmotívum» elnevezést. Nagyobb komplexumok, kidolgozott részletek későbbi átvétele tudtommal nem fordul elő.

Kiderül az ilyenekből az is, hogy Beethoven a vázlatkönyveket időnkint átnézte. Eljárását ilyenkor a következőképpen képzeljük el: Beethoven fantáziáját megragadja valamilyen jellemkép, eszme vagy gondolatkör (Bonaparte, Leonora, Öröm-óda, Pastorale, Vihar); lázasan keresi, kutatja a hozzá illő zenei szubsztanciát, motívumanyagot. Előveszi a vázlatkönyvet s a rég papírra vetett motívumok közt egyszerre rábukkan a lelki szemei előtt lebegő eszméhez illő zenei ősmotívumra, amely annak idején — megelevenítő eszme hiányában — csak mint zenei nyersanyag került a vázlatkönyvbe. Ahhoz tehát, hogy a definitív alkotás menete megindulhasson, bizonyos találkozásnak kell létrejönnie a részben vázlatokban felhalmozott, részben Beethoven emlékezetében jelenlévő zenei nyersanyag és az alakítóeszme között. Ez utóbbit természetesen csak kivételes esetben tudnók szavakkal megjelölni; legtöbbször fogalmakkal ki nem fejezhető formaeszmék, elképzelések irányítják a definitív alakítás munkáját.

Rendkívül izgató probléma lenne annak a felderítése: van-e valamilyen rendszeresség, periodicitás az ilyen ősmotívumok újra való felbukkanásában, vagy más oldalról bizonyos zeneműterveknek rögeszmeszerűen ismételt felmerülésében (Öröm-óda, Bach-nyitány, stb.)? E kérdésre ma még nem tudunk válaszolni; azonban úgy látszik, hogy bizonyos témák, motívumok felmerülése a hozzájuk kapcsolódó hangulatot, szimbolikát is felidézi. Példának csak a következőt említtem: Beethoven 1805-ben a *Fidelio* finale-

ján dolgozik és ide exponált helyen beleszövi a 15 évvel előbb készült gyászkantáta (1790) egy melódiáját. Másfelől viszont tudjuk, hogy a gyászkantáta C-moll hangulatköre egyike az ifjú Beethoven legerősebb szimbolikájú alkotásainak. A Fidelio-finale C-dur örömujjongásától természetesen távol kellett tartania ezt a hangulatot; de vajjon véletlenség-e, hogy ugyanekkor veszi munkába egész életének legjellegzetesebb C-moll művét, az 5. Szimfóniát, kevéssel utána pedig a C-moll hangulatban valósággal tobzódó Coriolan-nyitányt? Lélektanilag nem teljesen indokolt-e, hogy mindezt a Fidelióba átvett ifjúkori melódiához kapcsolódó gyászkantátás szimbolika levezetésének, «dereagálásának» tekintsük?

A hangulat (helyesebben talán inkább: hangoltság) produktív kihatásainak tekintetében nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt sem, hogy Beethoven majdnem mindig több művén dolgozott egyszerre. Wegelernek 1800-ban ezt írja: «So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei vier Sachen zugleich». Különben a vázlatkönyvek diszpozíciója is ugyanezt mutatja. A kérdés már most az: van-e az egy időben kidolgozott művek közt valami kimutatható jellegbeli rokonság, összefüggés? Tekintettel arra, hogy Beethoven szigorúan ügyel minden egyes nyilvánosságra bocsátott művének egyéni jellegére, határozott témái rokonságról *nem* lehet szó. Ellenben igenis kimutatható az alapjellegnek, a hangoltságnak bizonyos azokossága: így pl. nem lehet pusztán véletlen, hogy az Eroica és az Es-dur zongoraverseny vázlatai nőzt indulótémák tűnnek fel, vagy hogy a Waldstein-szonáta vázlatai C-dur ujjgyakorlatokkal, skálafutamokkal együtt jelentkeznek.

Ezeknél a lélektani szempontból nem éppen nagyjelentőségű adatoknál érdekesebbek azok a szájak, amelyek az egy időben keletkezett, de merőben ellentétes hangulatú műveket szembeállítva összefűzik (*op. 31—I—II* szonáták, 3. és 4. vagy 5. és 6. *Szimfónia*). Teljesen érthető Beethovennek az a törekvése, hogy expresszív hajlamának ellentétes irányú megnyilatkozásait két-két egymást hangulatilag kiegészítő műben polarizálja s ezzel művészi módon semlegesítse.

Menjünk most tovább egy lépéssel: mi az a zenei nyersanyag, amit Beethoven oly soká magában hord, s amit a fentidézett alapvető nyilatkozatban csak «*meine Gedanken*» szóval említ? Honnan veszi Beethoven ezeket az «*ősmotívumokat*»? Ezt már Schlösser is megkérdezte Beethovenról s e választ kapta: «*Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen.*»

Beethoven itt tulajdonképpen megkerüli a kérdést; általánosságban utal a szabad természet ihlető hatására, de nem beszél határozottan impressziókról, legalább is akusztikai értelemben nem. Czerny tudósítása, hogy az *op. 31—II* szonáta fináléja egy galoppozó lovas dobbanásainak ritmusából keletkezett, pusztán ritmikai jellegű impresszióról szól s amellet kétes hitelű. Tisztán hangulati ihletésre utal Czerny és Holz

azon adata, mely szerint Beethoven az *op. 59—II* vonósnygyes Adagiójához a csillagos ég szemléletéből nyerte volna az indítást.

Az a tény, hogy Beethoven fantáziája a szabadban néha erősebben nekilendült, ne tévesszen meg minket annak felismerésében, hogy Beethoven itt is elsősorban belső hangképzetek, szubjektív élmények foglalkoztatták. Hiszen a süket-ség idején akusztikai impressziókat, akár a szabadban is, hiába keresett volna! Annál nagyobb jelentőséget tulajdoníthatunk éppen a későbbi időben a belső zörejek, az ú. n. auditív hallucinációk szerepének. Lázas beteg állapotában bárki-nek módjában volt már menetelő századok dobogását, vonatok kattogását, vihar zúgását és hasonlókat hallania, mindenféle külső ok nélkül, pusztán a vér lázas löktetésének ritmusára. Beethoven esetében bizonyos, hogy a fülhaj ki-fejlődése nem szüntette meg, sőt ellenkezőleg, fokozta a hallóidegeknek azt a felizgatott állapotát, amely ilyen auditív hallucinációkra hajlamossá tesz. A késői stílus egynémely jelensége valószínűvé teszi, hogy itt ilyen szubjektív zörejek zenei levezetésével van dolgunk. Ilyen lehet például nagyon magas és nagyon mély hangfék-vések felkeresése (Beethoven leveleiben zúgó és sivító zörejekekről beszél, melyektől beteg állapotában szenved); irracionális, akadozó ritmusok feltűnése, különösen a késői vonósnygyesekben; az utóbbi talán Beethoven beteges és szubjektív zörejek formájában tudatosodó szívverésének zenei paralizálása? Hangsúlyozni kívánom, hogy mindezeknek pusztán az első indítás, az expresszív nyersanyag jelentőségét tulajdonítjuk; sokkal inkább csodálatos és megdöbbenő az a tény,

hogy Beethoven az ilyesmit is át tudja váltani, át tudja formálni zenévé, művészetté.

Lássuk már most : mit csinál Beethoven ezzel a zenei nyersanyaggal? A fenti nyilatkozatban ezt mondja : «Sok mindent megváltoztatok, selejtezek és újra próbálkozom.» Beethovennek mindig éber önkritikáját a félretett, átjavított vázlatok százai bizonyítják ; néhol a vázlatokra lakonikusan odajegyzi véleményét is ; «Meilleur, besser, gut...» — ilyen és hasonló megjegyzéseket találunk a vázlatokban. Az egyes témákat illető változtatások, javítások mélyen belenyúl-
nak a beethoveni dallamvilág problémájába ; ezekről később lesz szó. A nagyobb terjedelmű formaterveket illetően megfigyelhetjük, hogy a végleges forma majdnem mindig jelentékenyen rövidebb, tömörebb a vázlatoknál ; így van ez például a III. Leonóra-nyitányban és Leonóra nagy áriájánál ; így van az *op. 18—I* F-dur vonósnégyesben, melynek első, terjedelmesebb változata Amenda hagyatékából került elő. Megjegyezzük azt is, hogy az *op. 18—IV* C-moll quartett vázlatai háromakkora helyet foglalnak el, mint maga a befejezett munka.

Ezzel szemben feltűnően ritka és mindig epizódikus jellegű részekre vonatkozik a munka végső stádiumában történő bővítés. Így pl. az Eroica-gyászinduló záradéka végül is majdnem kétszeresére nyúlt az első vázlatnak ; hasonló bővítéseket találunk a 6. *Szimfónia* andantéjának (madárkoncert), az *op. 13* szonáta adagiojának, az *op. 81a* szonáta első tételének a végén. Ezek mind jellemzően epizódikus záradékok (ellentétben pl. az Eroica első tételének kidolgozásjellegű Codájával) ; feladatuk a motiviká-

nak atomszerű szétbontása. Valamennyi többtételes művek belsejében tűnik fel; nagyobb alkotások végén (tehát a zárótételben) sohasem találunk ilyesmit.

Zenei lelemény és kritikai munka tehát általában párhuzamosan vagy felváltva dolgozik Beethovenben. Ez a kettősség többé-kevésbbé minden zeneszerzőnél kimutatható; némely esetben azonban a kétféle tevékenység szinte teljesen egybeesik, automatizálódik (mint pl. Mozart vagy Schubert esetében); Beethoven alkotótípusára éppen ellenkezőleg e két munkairány kettéválása jellemző; e megállapítás érvénye alól természetesen kivéve a szabad rögtönzés esetét.

Érdekes kérdés az is, vajjon befolyással volt-e az alkotómunkának ez a sajátos kettéválása Beethoven lelkiállapotára? Erre vonatkozó adataink ellentmondanak egymásnak. Azokból a zenemű-részletekből, ahol Beethoven mintegy dramatizálta az alkotómunka lefolyását s így némi bepillantást engedett egyéni eljárásába, általában arra következtethetünk, hogy az alkotómunka lázas, nyomasztó állapot lehetett. Ilyen részlet többek között a 9. Szimfónia fináléjának bevezetése a zenekari recitativóval, vagy az 5. Szimfónia scherzo és finale közti átvezető-része. Ezzel szemben Rolland nem alaptalanul mutat rá, hogy éppen a lázas, megfeszített alkotás korszakában nagy számmal tűnnek fel az örömet szimbolizáló, illetőleg abba beletorkolló művek (5., 9. Szimfónia); tény, hogy Beethovennek elejétől végig vígasztalan, örömtelen tónusú műve jóformán nincsen (ellentétben pl. Mozarttal). Ez a megfigyelés tehát az alkotómunka végül is diadalmaskodó eufóriáját bizonyítja.

Említettük fentebb, hogy a definitív alkotómunka megindulásához bizonyos találkozásnak kellett létrejönnie az ősmotívum csoportja és a formaadó eszme között. Számos esetről tudunk, amikor ez a találkozás nem jött létre s magára maradt egyfelől a gazdátlan témaanyag (egyedül Nottebohm közlései alapján kb. 30 vokális és mintegy 50 hangszeres műhöz való téma maradt feldolgozatlanul), másfelől a megvalósítatlan tervek sorozata (Lustige Sinfonie, Macbeth, Faust-opera, 10. szimfónia stb.).

Az ilyenfajta alapeszmék sorából említettük már az *Eroica*, *Coriolan*, *Leonora*, *Öröm-óda*, *Pastorale* fogalmakkal megjelölhető típusokat. Természetes, hogy legtöbb esetben valószínűleg maga Beethoven sem tudta volna világos szavakba foglalni az eszmei formaterv gondolatát. Ilyen esetekben néha összefoglaló tematikus vázlatokat készített, amelyek egyetlen szólam odavetésével nagyjából már az egész tétel menetét meghatározzák, különösen a modulációk tekintetében (*op. 31—II* szonáta, *Eroica* stb.). Figyelemreméltó, hogy a moduláció menete gyakran hamarabb megállapítást nyert, mint maga a téma, amely a modulált hangnemben feltűnik (*Eroica*, *Waldstein*). Beethoven konstruktív fantáziája ilyen esetekben mintegy elébedolgozott a témái invenciónak. Hasonlóan 1814-ben, amikor a *Fidelió*hoz új nyitány kellett, eredetileg a *Leonore I*-et akarta *E-durban* átdolgozni; e terv helyett készítette aztán az egészen új *E-dur* nyitányt (a hangnem tehát itt is hamarabb megvolt, mint a hozzávaló tematika).

Mindez világosan megkülönbözteti munkamódszerét a romantikusokétól; Beethoven min-

dig pontosan látja maga előtt, hogy mit akar, mindent alaptervéhez mér és viszonyít. Egy ízben a következőket jegyzi fel: «Sich zu gewöhnen, gleich das Ganze, alle Stimmen, wie es sich zeigt, im Kopfe zu haben.» Ez a tudatosság, világos tervszerűség és önkritika magyarázza meg azt is, hogy Beethoven a különböző értékű vázlatok útvessztőjén át végül is majdnem mindig az elképzelhető legjobb, legpregnansabb megoldásra jut, ellentétben pl. Schumannnal, aki töprengő, kételkedő átdolgozásaival nem egyszer tönkreteszi az első ötlet frissességét. Beethoven éppen azért, mert konstrukció tekintetében ilyen tervszerűen dolgozik, megengedheti magának, hogy zeneművei kivihetőségével, játéktechnikájával, jóhangzásával aránylag keveset törődjék.

Beethoven munkamódszerének ez a tervszerű, egységesítő jellege annál inkább figyelemreméltó, minthogy a jelek szerint gyakran nyilván nehezebbre esett, hogy az éppen munkában lévő zenemű tökéletes egységét megóvja. Hogyan lehetséges ez? Beethoven fantáziáját a rögtönzéséről szóló tudósítások és az amazok stílusát tükröző *op. 77* és *op. 80* fantáziák nyomán általában rendkívül élénknek és mozgalmasnak kell elképzelnünk; gondoljunk arra is, hogy Beethoven rendszeren három-négy zeneművén dolgozott egyszerre. Kitaláló, kombináló fantáziája tehát állandó mozgásban volt; hihető, hogy nem egyszer gátolta is az ugyanakkor folyó kritikai, kidolgozó munkában. Ilyenkor vehette elő vázlatkönyvét, hogy azokat a zenei ötleteket, témákat, melyek az éppen munkában lévő művében felhasználhatók nem voltak, lekótázza, mintegy elintézzze, s ezzel tehermentesítse magát tőlük. Meg vagyok győ-

zódve, hogy a vázlatkönyvekben feltűnő soha fel nem használt témák, évek múltán előkeresett motívumok jelentékeny részben ilyenfajta levezető törekvésnek köszönhetik megmaradásukat.

Ez a megállapítás természetesen nem vonatkozhatik ugyanilyen mértékben a zenei lefolyást vázoló nagyobb tervekre. Ezek kétségtelenül az éppen munkában volt műre vonatkoznak. Itt is érdekes azonban, hogy a vázlatok sora legtöbb esetben nem mutat logikus, fokozatos fejlődést (erre már a vázlatok kiadója, Nottebohm is rámutatott). A munka végeredménye, a befejezett kompozíció majdnem mindig valóban optimális, végső formát jelent ugyan, közben azonban a fokozatos fejlődés legfontosabb állomásai hiányoznak. Így tehát, ha Beethoven sokszor emlegetett csodálatos emlékezőtehetségére gondolunk, fel kell tennünk, hogy a közbeeső fokozatok munkáját fejben, lejegyzés nélkül végezte. Ha ez igaz, akkor a lejegyzett vázlatok sora nem a tényleges fejlődés fokozatos állomásait, hanem éppen a «túlhaladott» stádiumok sorát mutatná, amelyekből Beethoven egy-egy adott pillanatban fantáziáját tehermentesíteni akarta. Ez magyarázza meg azt is, hogy a hosszú, kínos munkával kidolgozott műveknél éppen a befejezés előtt álló, a végleges formához legközelebb jutott fokozatok hiányoznak; a munka ez utolsó stádiumában ugyanis az itt lefektetett felfogás értelmében már nem volt szükség ilyenén tehermentesítő, levezető feljegyzésekre.

Mindamellet fennmaradt a vázlatoknak egy olyan csoportja is, amelynél Beethoven a feljegyzés eszközével nyilván oda akarta rögzíteni, láncolni fantáziáját valamely problémához, hogy

óvatlanul el ne kalandozzék (ami a szimultán munka módszerénél nagyon is könnyen megeshetett). Ilyen pl. a Florestan áriájához készített 18-féle tervezet, vagy az Eroica-gyászinduló témájának tömérdek változata. Az ilyenek azonban aránylag ritkán fordulnak elő.

A vázlatkönyveknek a fentiekben előadott új felfogása Beethoven vázlatait általában kisegítő konstrukcióknak tekinti (Hilfskonstruktionen), mint amelyek önmagukban véve értéktelen anyagot szolgáltatnak, a végleges forma létrejöttében azonban mégis nélkülözhetetlen fokozatot jelentettek. Valahogyan úgy képzeljük el a dolgot, hogy Beethoven a folytonos vázolómunkával mintegy állandó tréningben tartotta alakító fantáziáját és önkritikáját; úgyszólván állandóan tüzelte és ugyanakkor fegyelmezte, organizálta is fantáziáját — s ezzel pótolta a régebbi, állást betöltő zenésztípus (Bach, Mozart) mindennapos, mondhatnám hivatali rutinját. A késői korszakban (1823—27) nem azért készít aránylag kevesebb vázlatkönyvet Beethoven, mintha fantáziája cserbenhagyta volna, hanem egyrésztől azért, mert most e rutintpótló eszközre nincsen többé szüksége, másrésztől azért, mert most már szabadabbra engedi, lazábban organizálja csapongó fantáziáját (gondoljunk itt az *op. 127—135* vonósnégyesek fantáziastílusára).

Valamely témarészlet megelégsében, alakításában Beethoven olyasféle eljárást alkalmaz, mint amikor rég elfeledett dolgokra próbálunk nagy erőlködéssel visszaemlékezni. Előbb fokról-fokra rekonstruáljuk a kísérő körülményeket; Beethovennek hangnemek, ritmusok, jellegzetes kísérőfigurák ötlenek az eszébe — és gyakran csak utol-

jára jelenik meg maga a melódia. Mindenki ilyesformán tesz, amikor régmúlt dolgokat akar új életre keltetni — és minél régibb, őszibb élményeket kíván újra felidézni, annál nagyobb az erőfeszítés munkája. Vannak, akik az ilyen elementáris zenei víziók felébresztésében az ezredéves liturgiát, a korált hívják segítségül (Bach), vannak mások, akik a népdal, a gyermekdal melódiáján keresztül jutnak el ugyanide (Haydn). Beethoven nem veszi igénybe ezeket az eszközöket, hanem hallatlan erőfeszítéssel, a saját erejéből jut el egy olyan zenei stílus magaslatára, amely emberségében épp olyan elementáris, mint amazoké, — ugyanakkor pedig csodálatos tisztaságú és energiájú emberi akarat és jellem utólréhetetlen tükrözése.

A tematika és melódiaalkotás problémája.

Ez a problémacsoport Beethoven zenéjének vizsgálatában egyike a legfontosabbaknak. Tisztában kell lennünk azzal, hogy a klasszikus szonáta témaalkotása egyáltalában nem egyszerű invenció, ötlet kérdése (mint a laikusok sokszor gondolják), hanem már magábanvéve sokágú, komplex munka, amelyben mintegy dióhéjban benne rejlik a szerző teljes zenei fiziognómiája, — általában mindaz, amit személyes stílusnak, az adott esetben tehát éppen Beethovenre jellemzőnek tartunk.

Az újabb kutatás felismerte azt is (amit különben laikus hallgatók saját tapasztalásból régóta tudnak), hogy a zene hallgatásában és élvezetében közrejátszó érzelmi, emocionális tényezők legnagyobb részben a tematika, a melódia élményéhez kapcsolódnak, míg pl. a formaadásban már

inkább intellektuális munka jut túlsúlyba, szerzőnél és hallgatónál egyaránt. Éppen ezért a pusztá formaelemzés szempontját ma már szívesen alárendeljük a modern melódiakutatás, témaösszehasonlítás munkájának.

Miben áll tehát — egyelőre csak az általános benyomást tekintve — a beethoveni tematika és melódiavilág jellegzetessége? — Régóta észrevették már, hogy Beethoven témavilága általában szívhezszólóbb (vagy romantikusabb?), közvetlenebb (szubjektívebb), megindítóbb, sőt nagy általánosságban retorikusabb is, mint Haydné vagy Mozarté. Mindezekből a többé-kevésbé dilettáns módon értelmezett jelzőkből, az aránylag leginkább helyénvaló *retorikus stílus* pontosabb és találébb fogalmazásaként a «beszélő, beszédes» melodika ismertetőjelét szeretném kiemelni; — «Beethoven melódiáiból szinte szavak hajolnak ki» (Tóth A.). — Ezzel természetesen a problémának még csak legkezdetén vagyunk, mert hiszen ki kell mutatnunk azt, miben áll, milyen zenei sajátságokon alapul a közvetlen beszédeségnek ez a jellege?

Válaszképpen minden esztétikai kézikönyv régóta rámutat már a Beethoven zenéjében feltűnő dinamikai kontraszthatásokra: ff és pp szembeállításokra, hatalmas crescendókra, melyek hirtelen pianissimóba hullanak alá, stb. — A válasz nem kielégítő; hasonló dinamikai hatásokat (ha talán nem is egészen ilyen kiélezett formában) tömegével találunk a mannheimiaknál, Mozartnál, Ph. Emanuel Bachnál a nélkül, hogy ezért zenei dikciójukat különösebben beszédesnek vagy szubjektívnek éreznők.

Valamivel tovább jutunk már a ritmikai szer-

kesztés vizsgálatával; az ilyen irányú kutatás megindítói, Riemann és Jalowetz olyan sajátos jelenségekre mutattak rá Beethoven ritmikájában, amelyek valóban meggondolásra késztetnek. Ilyenek pl. valamely téma vagy motívum hirtelen meggyorsítása, illetőleg lassítása; nyújtása, vagy megcsonkítása, amit Beethoven legtöbb esetben (a szokásos *accelerando* és *ritardando* utasítások használata helyett) pontosan kiírt kótaértékekkel szokott jelezni s ezzel érezhetően megbontja, módosítja a motívika és a zenei mondatképzés eredeti szimmetriáját.

Vajjon megtaláltuk-e ezzel a beethoveni tematika jellemző *beszédességének* a gyökerét? — Aligha; hiszen már a zenei multtal szemben való világos elhatárolásban sem válik be ez a kritérium, mivel hasonló ritmikai jelenségeket Ph. Emanuel Bach zenéjében nagy számmal találunk. Megfigyelhetjük továbbá, hogy ezek a tulajdonképpen ritmikai modorosságnak is nevezhető eljárások legnagyobb részben Beethoven korai időszakában fordulnak elő és az érett stílusban majdnem teljesen eltűnnek.

Ezen a ponton kapcsolódik be a témakutatásba H. Gál tanulmánya (*Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*. 1916), mely az alapvető vonásokban tisztázta ezt a problémát. Az ő értékes adataira támaszkodva (és azokat sokhelyütt kibővítve) az alábbiakban megkíséreljük a beethoveni tematika jellegét meghatározni és a zenei multtal, különösen Mozart típusával szemben elhatárolni. — Hogy ez a jellegzetes ellentét kettejük közt valóban fennáll és hogy lényegében éppen a melodika kérdéseiben csúcsosodik ki, azt intuitív éleslátással már R. Wagner

meglátta, amikor Beethoven zenéjét az alábbi módon állította szembe Mozarttal: «Erst Beethoven hat die Musik von der Herrschaft der Mode befreit und die Melodie des guten Menschen hergestellt». Wagner szerint ezt az új humanitárius melódiatípust Beethoven már az *Eroicában* sejteti, de teljes tisztaságában csak a 9. *Szimfónia* öröm-ódájában valósítja meg.

Miben áll már most a «jó ember» melódiája, amelynek megvalósítására Beethoven a hagyománytól elfordulva olyan nagyon törekszik? — Hogy e tekintetben világosan lássunk, az alábbiakban egymás mellé állítottuk (csak a melódiákat véve) a kétféle témátípus 4—4 példáját, valamenynyit Beethoven műveiből válogatva: az A) csoportban a hagyományos mozarti melodika példáit, a B) csoportban pedig a jellegzetesen egyszerűsített beethoveni típusokat. — Példáink sorrendje a következő: A) csoport: 1. op. 2—I F-moll szonáta-Adagio (megjegyzendő, hogy ez a feltűnően mozartizáló tétel lényegében átdolgozás az 1785-beli zongoraquartettek egyikéből). — 2. Ugyanonnan Prestissimo (finale), «sempre piano e dolce» jelzésű középrész. — 3. Op. 7: Es-dur szonáta. Rondo (finale) főtemája. — 4a. Vázlat az 5. *Szimfónia* «Andante con moto» tételének főtemájához «Andante quasi menuetto» (!) felírással.

B. csoport: 4b. 5. *Szimfónia* «Andante con moto». Főtéma a végleges formában. — 5. Op. 2—I F-moll szonáta, Prestissimo melléktémája. — 6. Op. 111: C-moll szonáta. «Arietta» témája. 7. 9. *Szimfónia*. Finaletéma, «Freude schöner Götterfunken» melódiája.

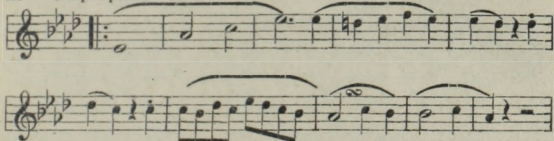
A) csoport.

1.

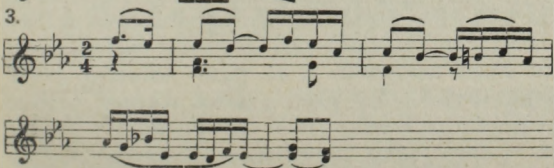
Adagio



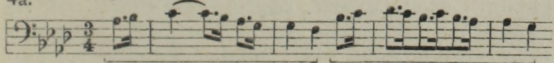
2.

sempre piano e dolce

3.



4a.

Andante quasi menuetto.

B) csoport.

4b.



5.

6.

7.

A további összehasonlításra alkalmas téma-
anyagra csak röviden akarok rámutatni. Az A)
csoporthoz tartoznak még többek közt a követ-
kező szonátatémák : az 1783-as szonátákból külö-
nösen az 1. sz. Es-dur-mű valamennyi témája.
Op. 2—II A-dur. Rondo. Grazioso. *Op. 10—I* :
C-moll. Adagio molto. *Op. 22* : B-dur. Adagio és
Rondo (mindkettő nagyon jellegzetes). *Op. 31—
III* : Es-dur. Menuetto.

A B) csoporthoz : *Op. 2—II* A-dur. Largo
appassionato. *Op. 10—III* D-dur. Largo e mesto.
Op. 13 : C-moll (Pathétique). Első Allegro fő-

témája. *Op. 53*: C-dur. (Waldstein.) Első tétel melléktémája (E-dur). Rondofinale, főtéma. *Op. 106*: B-dur (Hammerklavier) Adagio sostenuto. 7. *Szimfónia*. Allegretto A-moll. A szimfóniákban továbbá valamennyi scherzotéma és a legtöbb lassú tétel.

A fenti összeállítás figyelmes vizsgálatából mindjárt megállapíthatunk annyit, hogy Beethoven stílusfejlődése az A) típustól a B) felé haladó irányú; ezt bizonyítja az a tény, hogy a B) csoport példái közt általában a későbbi keletű, az A) csoportban pedig a korábbi művek témái vannak túlsúlyban. Az A) típus jellegzetes tisztaságában csak az *op. 22* előtti munkákban, tehát az ú. n. első stílusperiódus idejében fordul elő Beethovennél; ennél később már csak menuett-témákban tudjuk kimutatni, ami megint világosan tanúsítja e tételek egészen kivételes mértékben hagyományos, régies jellegét (erre más vonatkozásban különben már rámutattunk). Rendkívül jellemző, hogy az 5. *Szimfónia* lassú tételének témája addig, amíg menuett-ritmussal merült fel Beethoven elképzelésében, mennyire hagyományosnak, sablonosnak indult (4a) — és hogy mily lényegesen átalakult, amikor a mai lassú tétel lett belőle (4b), — elannyira, hogy végleges formájában a legjellegzetesebb Beethoven-témák egyikévé lett.

Mindenesetre figyelemreméltó, hogy a B) típus — amelyet ezek után Beethoven sajátos, jellegzetes tématípusának tekinthetünk — különösen lassú tételekben és allegrotételek melléktémáiban már az első korszak idejében is feltűnik (*op. 2—II*, *op. 10—III* Largo); sokan hangoztatták már, hogy Beethoven a lassú tételekben

«hamarább megtalálta önmagát, saját egyéni stílusát», mint az allegrókban. Ennek az érdekes jelenségnek a magyarázatát ritmikai elemzésünk során fogjuk előadni.

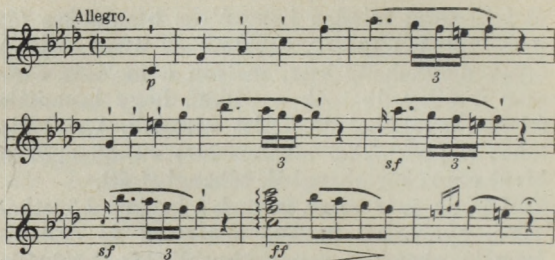
A fenti példákat szem előtt tartva a mozarti A) típus jellemzését a következőkben foglaljuk össze. Legfőbb ismertetőjele a rokoko-ornamentika mozgékonyására emlékeztető bonyolult dallamvonal, mely a melódia törzshangjait egész sor figurára, símuló átmenetre, gyöngyöző futamra oldja fel. Lendületes, de szeszélyes lendületű; hol megtorpan, hol nekiiramodik aprózott figurákban. A díszítések sodra az ütemvonalak határait is elárasztja; a súlyos ütemrészre a dallamban legtöbbször disszonáns hangok, úgynevezett késleltetések esnek, melyek a harmónia szabályai szerint feloldást követelnek s így mintegy automatikusan tovább pergetik a díszítések fonalát. A feloldásnak és újra-nekiiramodásnak ez az állandó váltakozása rejti magában a mozarti melodika hallatlanul könnyed és természetes tovalejtésének titkát, — aminek technikáját a fiatal Beethoven (az A csoport témáinak bizonyossága szerint) már az *op. 1* és *2* művek idejében tökéletesen elsajátította.

Nem így a dikciójában magáratalált, érett Beethoven; ezt az új tematikát mindennemű díszítésnek, cifrázatnak, különösen pedig a kromatikus átmeneteknek és késleltetéseknek szinte teljes hiánya jellemzi; — egyszerű lapidáris ritmusokból, diatonikus lépésekből és ugrásokból olyan melódia keletkezik («die Melodie des guten Menschen»), amelyet egyszerűbben megfogalmazni, egyszerűsíteni már semmiképpen sem lehet. Minden hangnak megvan a maga súlya

és jelentése ; minden hangsúlyos ütemrészre (és pedig minden ütésre, nemcsak az ütem elejére) olyan dallamhang esik, melyen a melódia akár meg is állapodhatnék a nélkül, hogy bármiféle feloldó, továbbhaladó lépést várnánk. A melódia tehát a (mértékkal alkalmazott) váltóhangokon kívül csupa törzshangból, tőhangból áll.

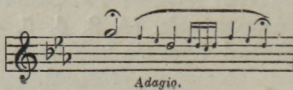
¶ Lássuk már most, melyek a logikus követke-
zései, gyakorlati hatásai ennek az új dallam-
formáló elvnek a zenei témaalkotás különféle
területein, — úgymint a melódia-ornamentika, a
ritmika, a motivikus és a tonális szerkesztésmód
s végül a témái éthosz, a kifejezés terén?

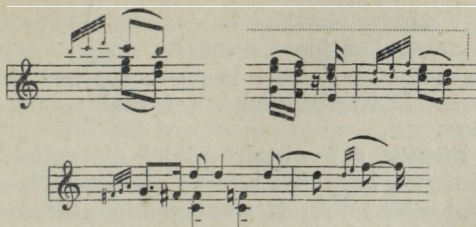
Melódiavonal. Ornamentika. — A főbb voná-
sokat már a fenti meghatározásban feltártam ;
lényegük az, hogy Beethoven sokkal takaréko-
sabban bánik a díszítő figurákkal, mint a mozarti
stílus. A merőben ékesítő célú, körülíró orna-
mentikának olyan túltengése, mint az 1. sz.
témában, Beethovennél rendkívül ritka és csak
fiatalkori műveiben fordul elő. Egyébként a jelleg-
zetes Beethoven-stílusban az ornamentika is
legtöbbször szerkezeti vagy kifejezési célt szolgál.
A strukturális ornamentika oly helyen lép fel,
ahol a díszítés mint valamely motivikus figura
összevont, komprimált formája jelenik meg.
Jellegzetes példát látunk erre mindjárt az *op. 2—I*
F-moll szonáta elején (ez a tétel nyilván később
keletkezett, mint az Adagio); ahol a 7. ütemben
fellépő arpeggio nem egyéb, mint az első és har-
madik ütem rakéta-témájának összesűrítése s
egyúttal rendkívül hatásos előkészítése a c^{III}-vel
elért témacsúcspontnak. (A 2. 4. 5. és 6. ütem
triolás tizenhatod figurája nem más, mint motí-
vummá rögzített ornamentális figura).



A későbbi időben Beethoven rendesen kótafejekkel kiírja az ilyen csúcspont-előkészítő arpeggiót, mint pl. az *op. 111* C-moll szonáta elején és az *op. 109* E-dur szonáta Andante-variációinak témájában (az itteni alkalmazás tudatos tervszerűségére vall az is, hogy e téma első vázlataiban az arpeggio még nem szerepel).

Különös következetességet mutat Beethoven gyakorlata a hangsúlyozottan expresszív jelentésű ékesítések alkalmazásában; az ilyenek jelölésére sohasem használja a konvencionális rövidítőjeleket, hanem mindig kis kótafejekkel kiírja őket, — kis kótafejekkel, megkülönböztetésül a motívummá lett ornamentális figuráktól, amelyeket rendes kótaértékkel szokott jelezni, mint pl. a fentidézett *op. 2—I* F-moll szonáta főtemájában. A kis kótafejekkel jelzett expresszív ékesítések bemutatására ideiktatok néhány példát a) az 5. Szimfónia első tételéből, b) a *III Leonóra*-nyitányból, illetőleg *Fidelió*ból és c) az *op. 7.* Es-dur szonáta lassú tételéből.





Említettük már, hogy a beethoveni figuráció egyik tipikus eszköze a váltóhang. Váltóhangok sorozatából keletkezik a trilla, mely a késői Beethoven figuratív stílusának egyik legfőbb ismertetőjele. A *Waldstein*-szonáta és az *op. 111* C-moll szonáta finale-Codája szinte teljesen trillák sorozatára van felépítve; ezek a trillaláncolatok, a késői Beethoven zongoratechnikájára oly jellemzőn, rendszerint ugyanabba a szólamba helyezett tematikus anyag kíséretét alkotják. Előfordul azonban az is, hogy a trilla helyet kap magában a témában, — ilyenkor expresszív és szerkezetileg egyensúlyozó szerepet tölt be egyszerre! Ez az eset pl. az *Appassionata* főtémájában, ahol a trilla-utótagnak kétségbevonhatatlanul rendkívüli tematikus intenzitása hatásosan ellensúlyozza az első 2 és fél ütem szélesen terpeszkedő akkordikus gesztusát.

Régi megfigyelés, hogy az ékesítések szokványos figurái leginkább a zárlatok, a frázisvégek körül jelentkeznek; viszont Beethovennek a szkématisztikus fordulatok hatalma alól való fel szabadulása is a zárlatokban nyilvánul meg leg erősebben (figyeljük meg csak ebből a szempontból a B. csoport témazáratait; milyen egyszerűk és eredetiek!); rendkívül tanulságos e tekintet-

ben a scherzo-témák zárlatainak tanulmányozása. Ezzel szemben éppen a scherzo elődje, a mindig erősen konvencionális menuett az, melyben a mozarti kadenciaformulák legtovább tartják magukat.

Ritmika. A fenti mintapéldák összeállításából azt látjuk, hogy Beethoven téma-ritmikája általában a bonyolult, cifra ritmusoktól a szimmetrikus, egyszerű ritmikai szerkesztés felé haladó irányú. Ez a megállapítás egyaránt vonatkozik a szó szoros értelmében vett témaritmika (Kleinrhythmik) és az ú. n. tervritmika (Grossrhythmik), vagyis a mondatok szerkesztésének stílusára. Ezekkel a ritmikai problémákkal többé-kevésbé összefügg a tempóvétel kérdése is, amelyre Beethoven különös gondot fordított; mikor valamely műve előadásáról beszámoltak neki, Schindler szerint első kérdése az volt: «Wie waren die Tempi?» minden más mellékesnek látszott előtte. Ugyanezért, amióta Mälzel időmérő szerkezetét megismerte, a késői művekben nagy gondot fordított a pontos metronóm-jelzésre.

Hogy Beethoven egyébként is különös figyelemmel kísérte a ritmika problémáit, azt a vázlatkönyvek és a kész művek sorozata egyaránt tanúsítja. Beethoven a zenetörténet leghatalmasabb ritmikai őstehetségeinek egyike; egyéni, hallatlanul erőteljes ritmikával még a melódiájában vagy harmóniai tartalmában egyébként szokványos témát is érdekessé tudja varázsolni (gondoljunk csak az 5. *Szimfónia*, vagy különösen a *Coriolan*-nyitány elejére).

Témai ritmika tekintetében bizonyos egyenletesség, a kótaértékek monotóniája jellemzi a leginkább tipikus B) csoport témáit; a korai,

mozartos tématípus A) jelzésű csoportja még valósággal dúskál a különféle ritmusképletek és értékek változatos kombinálásában: negyed, nyolcad, tizenhatod és harmincketted kótacsoportok, triolákkal keverve, mozaikszerűen változtatják egymást. A későbbi jellegzetes Beethoven-témák B) csoportja ezzel szemben határozottan egyszerűnek, egyhangúnak tűnik fel. Bizonyára erre a vonásra utalnak a korabeli kritika ama megjegyzései, amelyek Beethoven zenéjének banális, közönséges melodikáját kifogásolják.

Érdekes, hogy ez a tématípus Beethovennél általában hamarabb jelentkezik az adagio, illetőleg largo-tételekben (*op. 2—II, op. 10—III, op. 13*) és a gyors tételek melléktéma részében (v. ö. az *op. 2—I* finale, *op. 7, op. 10—II, op. 28, op. 53* szonáták első tételében mindenütt a melléktémát), mint az allegro-főtémák csoportjában, ahol tulajdonképpen csak a Waldstein-szonáta után következő művekben lesz általánossá. Ennek a sajátos jelenségnek Mies kutatta fel a magyarázatát Beethovennek abban az elvi eljárásában, hogy a melléktémák és az adagio-tételek tematikáját különösen a nyugodtabb, egyenletesebb ritmika eszközével szokta az allegro-főtémáktól (és az andante-tételektől) megkülönböztetni. Ez a tervszerűség odáig megy, hogy Miesnek nem egy esetet sikerült kimutatnia, ahol Beethoven a vázlatban odavetett téma kótaértékeit utólag megduplázta, mihelyt az illető melódia melléktémai rendeltetése világossá lett előtte.

Az allegro-főtémákban igen gyakori az olyan tématípus, amely valamely jellegzetes melodikus motívumnak (pl. akkordfelbontásnak) s egy rövidebb ornamentális figurának összekapcsolá-

sából keletkezik; ilyenek többek között az *op. 2—I, op. 31—II, op. 53, op. 57* szonáták kezdőtémái. Az utolsónak említett *Appassionata*-főté-
mában a témaépítési elv pontosan ugyanaz, mint az első F-moll szonátában, csak a korai mű *Doppelschlag*-ékesítése helyébe lép itt a Beethoven közepső és késői korszakára inkább jellemző (és különben az akkordfelbontás szélesebb gesztusának is inkább megfelelő) tematikus trilla.

Mindaz, amit eddig elmondtunk, a melodikus figuráció rendkívül nagymértékű csökkentését állapította meg Beethoven témastílusában. A ritmikai mellékértékek lassanként mind eltűnnek és csak a melódia törzshangjai maradnak meg, itt-ott váltóhangokkal tarkítva. Különösen jellegzetes ez az egyszerűsége irányuló törekvés a variáció műformájában, amely még Mozart idejében a mozgalmas figuratív játék főterülete volt; a késői Beethoven variációműveiben viszont a variálás folyamán nem egyszer lapidárisabb, tömörebb változatban tűnik fel a dallam, mint ahogy kezdetben magában a témában megjelent volt (v. ö. az *op. 120* Diabelli-variációk 13. és 20. változatát).

Ez az egyszerűsége való törekvés jellegében néha az induló-melodikához közelíti Beethoven nem egy témáját (pl. az *Es-dur versenyben*). Beethoven zenéjének harcias, empire-jellege nem utolsó sorban erre a rokonságra vezethető vissza; gondoljunk csak a 9. *Szimfónia* fináléjában vagy a *Missa solemnis* «Dona nobis pacem»-részében oly váratlanul feltűnő induló-ritmusokra.

Teljes összhangban áll ezekkel a megfigyelésekkel az is, amit a témái mondatok ritmikus alakításáról, az ú. n. «Grossrhythmik» problémá-

járól elmondhatunk. Általánosságban megállapíthatjuk azt, hogy idő haladtával Beethoven mind erősebben ragaszkodik a szabályos 4—8 ütemes mondatokból való építés elvéhez. A páros ütemekből való alakításnak ez az uralma a zongoraművek közül különösen szembetűnő az *op. 53* C-dur (Waldstein) és az *op. 90* E-moll szonátákban. A témái mondatalkotás terén Becking arra az érdekes megállapításra jutott, hogy Beethoven scherzotémái kevés kivétellel sokkal szabályosabb 8-ütemes periódusokból alakulnak, mint pl. Mozart menuett-melódiái, amelyek gyakran teljesen felborítják a szokásos periodika szabályait 5, 7, 11 stb. ütemes alakzataikkal.

Az a kevés eset, ahol Beethoven is eltér a szabályos periódustól, legtöbbször speciális scherzo-hatásokra vezethető vissza; így pl. az *Eroica* scherzójának 14+14 ütemes témája úgy jön létre, hogy az első 14 ütemes mondat (a második csak megismétlése az elsőnek) 8—8 ütemes elő és utótagja egymásbatolódik, — olymódon, hogy a 7+8. ütem nemcsak vége az első tagnak, hanem ugyanakkor kezdete is a másodiknak. Hasonló tréfás hatáson alapul az *op. 106* (Hammerklavier) szonáta 7+7 ütemből álló témája. Az ilyen rendellenességek a későbbi Beethoven-nél általában kivételszámba mennek.

Motivikus építés. Szerkesztésmód. A motivikus építés vizsgálatát kezdjük el mindjárt az ütemelőző kérdésénél. Megfigyelhetünk-e Beethovennél valami következetességet az ütemelőző alkalmazásában? A művek sorát átnézve általában azt tapasztaljuk, hogy Beethoven a későbbi időben szívesebben alkalmazza a teljes ütemmel való kezdést az ütemelőzősnél. A korai művek közül

is éppen azok, amelyeket jellegzetesen beethoveni stílusúnak érzünk, rendszerint teljes ütemmel kezdődnek; hivatkozom itt az *op. 2—III C-dur*, *op. 10—I C-moll*, *op. 13 Pathétique*, *op. 27—I—II op. 31—II D-moll* szonáták kezdetére. A szimfóniatételek közt is túlsúlyban vannak az ütemelőző nélküliek. Figyelemreméltó Becking megfigyelése, amely szerint a scherzotételek abszolút többsége teljes ütemmel kezdődik, míg pl. a Mozarttól átvett menuett-típus természete szerint ütemelőzős kezdetű.

Beethoven stílusfejlődése tehát általában az ütemelőző fokozatos kiküszöbölésére irányul. Különösen a késői korszakban szívesebben alkalmazta helyette a formatani irodalomban «előtét»-nek (Vorhang) nevezett technikát, amely rendszerint néhány ütemnyi, esetleg csak néhány hangnyi preludizáló kíséretnek vagy motivikus játéknak a tulajdonképpeni témakezdet elé való iktatását jelenti. Jellegzetes példái a *9. Szimfónia* kezdete és Adagiója, — *op. 106 Adagio* — *op. 132 A-moll vonósnégyes*, finale «Allegro appassionato». Ezek a témaelőtétek kivétel nélkül teljes ütemmel kezdődnek.

Ettől függetlenül természetesen nagy számmal találunk Beethoven zenéjében ütemelőzős kezdeteket is (különösen az első időszakban). Az ütemelőző alkalmazásában jellegzetes eltéréseket fedezhetünk fel a vázlatok feljegyzései és a kiadásra került végleges változatok között. E kérdésre vonatkozóan sikerült megállapítani, hogy Beethoven a végleges formában óvatosan kerüli az ütemelőzőnek a rákövetkező első súlyos hanggal való azonosságát (a vázlatokban ez még előfordul). Törekvése nyilvánvalóan arra irányul, hogy az

ütemelőző mintegy belefusson, dinamikus lendülettel belevezessen az első hangsúlyos ütembe; ezért a vázlatokkal szemben gyakran aprózza, élénkíti ritmusát és lehetőleg dominantikus tartalmat ad neki (a 9. *Szimfónia* 16 ütemnyi előtétjének ütemelőzőt pótló szerepére mutat e szakasz domináns-jellege is a következetes A-tonalitással). Igyekszik elkerülni azt is, hogy az ütemelőző azonos legyen a témadallam legmagasabb hangjával, csúcspontjával. A melódiák szerkesztésében Beethoven általában arra igyekszik, hogy a téma melodikus csúcspontja lehetőleg annak második felébe kerüljön. Következétesen lefelé haladó irányú témavonalak Beethovennél rendkívül ritkán fordulnak elő. Olyan helyen, ahol a melódia felülről indul, a téma második felében mindig valamilyen fokozást alkalmaz, amely kulminációjával felülmúlja a kezdetet; nagyon jellegzetesen látjuk ezt az *op. 24* F-dur hegedűszonáta (Frühlingssonate) főtémájában.

A témái kezdőmotívum szerkesztése valamilyen formában majdnem mindig a hármashangzat elvére épül. Sok esetben tiszta akkordfelbontás, mint pl. az *op. 1—I—II* triókban, a szonáták közül különösen jellegzetesen az *op. 2—I*, *op. 10—I*, *op. 22*, *op. 31—II*, *op. 57* kezdőtémájában és még számtalan más tétel kezdetén. Máskor pedig az akkordikus alapszerkezetnek diatonikus átmenetekkel való körülírása lép élénk oly módon, hogy minden súlyos ütemrészre konszonáns akkordhangok esnek; ilyen típus a 6. és 7. kivételével valamennyi szimfóniának a kezdőtémája. Hogy Beethoven ezt az ősrégi, már Seb. Bach concerto-tételeiben tökéletesen megvalósított témátípust is a differenciált ritmika eszközével

milyen újszerűvé, izgalmassá tudja tenni, annak beszédes példája a 9. Szimfónia főtémája.

A téma szerkezetében, felépítésében is eredeti és új utakon jár Beethoven. Haydn és Mozart szerkesztésében a főtéma és általában a tematika súlypontja rendszerint a kezdeten nyugszik; ide, az élre kerül a legsúlyosabb és legfontosabb mondanivaló. Az érett Beethoven ezzel szemben nem annyira kész, befejezett főtémákat alkot, hanem sokszor mintegy kiküzdi, kiharcolja magának a végleges témaformát; nagyon jellegzetesen látjuk ezt az *Eroica* és a 9. Szimfónia első tételében. Más esetekben meg csak a melléktémával érkezünk el az expozíció tulajdonképpeni súlypontjához, ezt a melléktémát érezzük a tétel folyamán fellépő első lezárt melodikus alakzatnak. Ilyesmit találunk pl. az *op. 31—I—II*, a *Waldstein* és az *Appassionata*-szonátákban, vagyis éppen a középső korszak legjellegzetesebb zongoraműveiben. Mindezekben az esetekben csak a melléktema belépésekor érezzük valamilyen megállapodott, megnyugtató témaképlet megjelenését. A kezdő főtémától tehát tartalmi és motivikus fokozás vezet a melléktémához.

Mindez logikusan szükségessé teszi az *op. 31*-től kezdődően a főtéma szerkezetének egészen új megfogalmazását. Mozartnál, Haydnnál rendszerint a komplexív téma típusa az uralkodó; a téma több mellérendelt tagból áll, amelyeket a motivikus és dinamikai ellentétesség vagy továbbszövés elve tart össze. Beethoven az *op. 31* után általában másként jár el: röviden exponálja a vezérmotívumot (*témai magnak* is mondhatjuk), többnyire négy ütemes alapformájában, majd a nyomatékosabb exponálás kedvéért azonnal meg-

ismétli más fokon. Közvetlenül utána belefog a motivikus fejlesztés, átvezetés munkájába (melyet ilyenkor a tulajdonképpeni főtémától alig tudunk elhatárolni) és innen mintegy megnyugtató ki-fejlettel vezet át az erősen hangsúlyozott mellék-téma régiójába. Ezt a típust teljes tisztaságában az *op. 31—I—II*, az *op. 53* és az *op. 57* szonátákban, vagy az *op. 59—II* vonósnégyesben találjuk fel. Alapjában véve az *Eroica* első tétele is ide tartozik, itt azonban Beethoven szimfónikus munkával, hangszerelési fogásokkal pótolja a vezérmotívum transzpozícióját. A régi komplexív téma helyébe tehát a *témái mag* lép, s ez fejlemé-nyeivel együtt szolgáltatja a témát meg az át-vezetést egyaránt, sőt az *Appassionata* esetében (bizonyos értelemben) a 35. ütemmel belépő melléktémát is, amely ritmikai tekintetben ha-tározottan a vezérmotívum fejleménye. Ennek a típusnak végső következéseit aztán az *op. 111* C-moll szonátában vonta le Beethoven, ahol tulaj-donképpen az első tételnek valamennyi frázisa közvetve vagy közvetlenül levezethető a főté-mából.

Kétségtelen, hogy a témaépítésnek, a szerkesz-tésnek ez az abszolút újszerűsége erősen meglepte és zavarba hozta a kortársakat ; nagyon jellem-zően éppen az *Eroica* bemutatásakor tűnnek fel az első panaszok Beethoven «zavaros, áttekin-тетlen, szaggatott» szerkesztése miatt. Beetho-ven alighanem maga is tudatában volt merész-ségének ; nagyon valószínűen a tematikának erre az új típusára vonatkoztathatjuk az *op. 31* szo-náták kompozíciójának idejében tett kijelentését (ich will einen neuen Weg einschlagen). E mellett hangsúlyoznunk kell, hogy valamennyi felsorolt

esetben Beethoven mindjárt a tétel kezdetén a lehető legvilágosabban exponálja a vezérmotívumot (a transzponálás az ismétlés nyomatékosságán mit sem változtat).

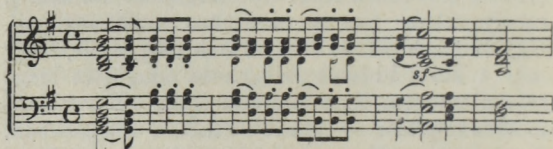
Mozartnál a teljes témaperiódus (rendszerint 16 ütem körüli nagyobb egység) már magában foglalja a komplexív témát alkotó motivikus kettősséget, legtöbbször egy-egy forte és piano tagból álló kontraszthatással. Beethoven éppen ellenkezőleg, ennek a témán belüli kettősségnek megszüntetésére törekszik, és pedig már a korai művekben. Bármelyiket vesszük elő Beethoven első szonátái közül (*op. 2, 7, 10*), mindenütt egyetlen alapmotívumból való fokozatos fejlesztést találunk, Mozart szembeállított motívumokkal dolgozó módszere helyett. A fokozatos motívumfejlesztés legalkalmasabb eszköze a szekvencia; a fiatal Beethoven bőségesen él is vele témáiban s különösen a háromtagú szekvencia formájában alkalmazza (háromszori motívumismétlés más-más fokon). Jellegzetes példákat találunk erre többek közt az *op. 7, op. 10—I* szonátákban. Beethovennek a szubdominantikus irányú moduláció iránti szeretetét bizonyítja a tematikus quartszekvencia gyakori feltűnése, amikor t. i. a téma kezdőmotívumát quarttal magasabban, vagy quinttel mélyebben megismétli, gyakran háromtagú szekvencia formájában. Az érett kor műveiben már sokallja a háromszori motívumindítást és rendszeren megelégszik kéttagú szekvenciával (nagyobb egységek, zenei mondatok szekvenciás megismétlésére vonatkozóan, a kidolgozást illetőleg ugyanezt fogjuk alább kimutatni: 1800 után ott is a kéttagú szekvencia szabálya lép a háromtagú sor helyébe). Később annyira megy eb-

ben a törekvésében, hogy a vázlatban odavetett témák esetleges szekvenciáló szerkesztését a végleges kidolgozásban majdnem mindig eltünteti. Ideálja most már a széles ívelésű, nagy lélegzetű melódia (v. ö. a «Freude schöner Götterfunken» dallamát), amely ellene van a motivikus szekvenciának. Ugyanez a törekvés magyarázza meg azt is, hogy már a korai időszak jellegzetes adagio és largo tételeiben nem igen találunk ilyen szekvenciális motívumépítést, — inkább csak az allegrókban. A tendencia világos; lassú-tételeiben már a korai Beethoven is a nagyvonalú, nyugodt, széles melódia megteremtésére törekszik, — itt tehát szekvenciális aprózásnak, tagolásnak nincs helye.

A témaszerkesztés fentebb ismertetett alapelvei mellett Beethoven egyénisége a melódia-kíséret, a támasztószólamok kérdésében is megnyilatkozik. Minden pianista tudja, hogy Beethoven zongorastílusa mennyivel teltebb, mennyivel több szólamot foglalkoztat, mint Mozart vagy Haydn. Ez a jelenség Beethoven újszerű zongoratechnikájában leli magyarázatát, amely alapjában a gyermekkori orgonajátékból indult ki s az orgonastílus telt hangzását, zengő legatóját érvényesítette aztán szonátaműveiben is.

A kíséret problémakörébe tartozik még voltaképpen a késleltetések megharmonizálásának kérdése is. Említettük már, hogy az érett Beethoven melódiastílusában lehetőleg kerüli a késleltető hangokat. Hozzátehetjük most még, hogy ott, ahol mégis feltűnnek, gyakran a megharmonizálás eszközével fosztja meg őket szokványos, disszonáns jellegüktől. Ezt teszi többek között a *G-dúr zongoraverseny* főtémájában, ahol a 2. ütem 1. és 3. negyedére, valamint a 8. ütem első negyedére

eső témahangok melodikus szempontból késleltetések, de a megharmonizálás folytán (Beethoven minden dallamhang alá önálló harmóniát szerkeszt) mint ilyenek nem érvényesülnek.



Tonális szerkesztés. Az előbb elmondottak után e pontban már rövidre foghatjuk a szükséges megfigyeléseket. A mannheimi szimfónikus stílus világában (amelyhez Mozart is tartozik) a mű elején szokásos volt az alaptonalitás egyértelmű és nyomatékos hangoztatása, rendszerint a közismert mannheimi crescendo eszközével, amely legalkalmasabban orgonapontos, mozdulatlan harmónia felett ment végbe. Beethoven ezt a szokást már feleslegesnek, nyugnek találja; mindjárt első szimfóniáját aránylag távoleső, módosított harmóniával, a szubdomináns hangnem domináns-szeptimakkordjával nyitja meg, ami akkoriban óriási feltűnést keltett. Igaz, hogy utána az allegro-szakasz, a tulajdonképpen első tétel belépésével ő is eléggé nyomatékosan gondoskodik a C-dur alaptonalitás világos felállításáról. Ilyen alapos és félreérthetetlen tonális rögzítést a szimfóniák közül még csak a 2. és 4. *Szimfónia* első tételeiben találunk, de figyelemreméltó, hogy Beethoven mindhárom esetben tonálisan igen szabad szerkesztésű (sokat moduláló) lassú bevezetéssel készíti elő ezt a belépést. Teljesen ugyanezt a típust mutatja a szonáták közül a

Pathétique, amely ezzel (orkesztrális zongorastílusa mellett) szerkesztésileg is a korai szimfóniák mellé áll; első Allegro-tételének kezdete, doboló orgonapontos basszus felett való crescendojával akár egy mannheimi szimfónia zongorakivonatának is beillenek.

A tulajdonképpeni fordulópontot ebben a tekintetben megint (mint már annyi más vonatkozásban is) az *Eroica* jelenti, amelyben Beethoven ezt a tonális rögzítést lakonikus módon a bevezető két akkordütésre («előtét») redukálja; a 7. ütemben már kitér az alapharmóniából és a 18. ütemtől már erősen modulál. Ettől a művétől kezdve Beethoven allegro-témái már csak a legritkább esetben maradnak meg a szűkebb értelemben vett tonalitás határán belül.

A fejlődésnek ez az iránya megint összevág a szonátafejlődés kérdésénél emlegetett «új útra térés» problémájával. A zongorakompozícióban ugyanis már az *op. 31—I—II* szonátákban megfigyelhetjük a tonális bővítésnek azt az új módszerét, amelyet Beethovennek aztán az *Eroica*-val kb. egykorú *op. 53* és *op. 57* (Waldstein és *Appassionata*) szonátákban sikerült betetőznie. Miben áll ez a tonális bővítés? Abban, hogy Beethoven még a szorosan vett szonáta-főtéma keretén belül (tehát nemcsak az átvezetésben, mint régebben szokták) átmenet nélkül, hirtelen valamely távolfekvő tonalitásba transzponálja a vezérmotívumot s onnan aztán fokozatosan dolgozza vissza magát az alaphangnembe. A legjellegzetesebb példák itt is ugyanazok, mint amelyeket fentebb a főtématípus újfajta megfogalmazása alkalmából má remlítettünk (újfajta motivikus szerkesztés és a tonális kör bővítése a legszorosab-

ban összefügg egymással). Ezek : *op. 31—I* (ahol a főtémában felsorakozó harmóniak sorrendje : G—D—F—C—G), *op. 31—II* (A—d—A—C—F—g—d), *op. 53* (C—G—B—F—f—c—C) és *op. 57* (f—C—Ges—Des—C—f). A legutóbbi példában az ú. n. nápolyi szext hangneme alkotja a tonális bővítés alapját ; ugyanezt a típust mutatják az *op. 59—II* és az *op. 95* vonósnégyesek kezdőtémái.

Mindez természetesen nem jelent modulációt a szó hagyományos értelmében ; hiszen az egész folyamat magának a főtémának keretén belül folyik le. Mindössze arról van szó, hogy Beethoven sokkal tágabban, s ugyanakkor sokkal dinamikusabban értelmezi a főtéma tonális-fogalmát, mint elődei. Mozart a főtémában rendszerint megelégszik az alaptonalitásnak domináns és szubdomináns akkordokkal való egyszerű körülírásával (az utóbbit már eléggé ritkán használja). Ezzel szemben Beethoven a skála valamennyi fokára épített harmóniát belevonja a főtéma tonális-körébe. Nagyon szépen látszik ez a fentebb idézett kótapéldák közül a 4b/témán, amelynek harmóniasora rövid 8 ütem keretén belül (harmóniai fokokkal jelölve) a következő : I—IV—II—VII—III[#]—VI[#]—II—V—I—V—I. Tehát az alapskála valamennyi lehetséges harmóniai fokát felhasználja, még hozzá a III. és VI. fokot alterált, módosított formában. A továbbiakban teljesen logikus, hogy Beethoven más esetben nemcsak egy-egy harmónia tartamára teszi ezt a tonális kitérést, hanem egy-egy teljes motívumtagot helyez távolabbfekvő harmóniai fokra, amint a fentebb idézett szonátatémákban láttuk.

Mindenki tudja és érzi, hogy Beethoven érettkori műveiben nágyobb a harmóniai feszültség (s ezzel együtt természetesen a kifejezésbeli, lélektani feszültség is), mint Mozart vagy Haydn muzsikájában. Azonban most már tudjuk azt is, hogy ez nem annyira a disszonanciák használatától, vagy halmozásától függ (amiben egyébként Beethoven nem is megy sokkal messzebbre Mozartnál), mint inkább a tonális feszültség fokozásától; vagyis attól, hogy rövid idő alatt milyen messzire jutunk az alaphangnemtől és milyen módon tudunk oda visszatalálni. Beethoven ebben valóban sokkal messzebbre megy elődeinél, különösen Haydnnál, akivel egyébként a melodikus egyszerűsítés elvében találkoznék. Beethoven tematikája azonban tonális tekintetben sokkal csapongóbb, feszültebb, gazdagabb, mint Haydné.

A tonális harmóniai tartalomnak ez a kivételes gazdagsága teszi lehetővé Beethoven számára olyan (Mozart korában szinte elképzelhetetlen) témák használatát, amelyek melodiai tekintetben majdnem teljesen stagnálnak s hatásukat csakis a gazdag harmóniának köszönhetik. Idetartozik többek közt az *Appassionata* középső Andante-tételének témája, az *op. 14—II* szonáta Andante-része, a 7. *Szimfónia* Allegretto-témája, s bizonyos mértékben az *op. 111* C-moll szonáta Ariettája is. Ugyancsak határozottan ide való az *op. 120* Diabelli-variációk 20. változata.

Ez a tonális gazdagság azonban ugyanakkor az akkordika, a harmonizálás feltűnő ökonómiájával párosul Beethovennél. A 4b kótapélda fent részletezett páratlanul gazdag harmóniai tartalmát éppen csak az alaphangoknak a basszusban való megpendítésével érezteti s a teljes akkordharmó-

niát a záradéknak tartja fenn. Ugyancsak tudatos ökonómiára vall az unisono-témák gyakori használata. Ha az *Appassionata* kezdőtémája történetesen az ifjú Beethovennek, Mozartnak vagy Sterkelnek jutott volna eszébe, alighanem dobolóbasszust (v. ö. a *Pathétique Allegro*-témáját) vagy pedig a Waldstein-szonátára emlékeztető kopogó figurát kapott volna kíséretül; gondoljunk itt arra, hogy Mozart jellegben erősen rokon A-moll szonátatémáját szakasztott ilyen kopogó kísérettel látta el; a korabeli kritika is minden szerzőtől megkívánta a «*rauschende und brillante Stellen*» alkalmazását (e szavakat történetesen Sterkel szonátaival kapcsolatban említik).

Beethoven témavilágának éthosza. Forrásai. Az A) csoport példáiban bemutatott mozarti tématisípus forrásait a XVIII. század stílusfejlődéséből jól ismerjük; tudjuk, hogy a mannheimi iskola és a vele egyívású Johann Christian Bach szonáta- és szimfóniaműveiből került Mozarthoz. Ez azonban csak a közvetlen leszármazást jelenti; végeredményben az egész dallamvilágon megérzik annak vokális eredete. A késleltetéseknek, a finom ornamentikának ez a tökéletes rendszere végső fokon a XVIII. századi olasz operából, Scarlatti, Pergolesi vokális művészetéből származik; ezért is találkozott olyan tökéletesen a klasszicizmus legnagyobb vokális géniuszának, Mozartnak az ízlésével. Sőt még azt is megfigyelhetjük, hogy maga Beethoven vokális műveiben aránylag tovább megmarad e hagyományos dallamstílus mellett, mint a szonátákban vagy a kamarazenében. Így pl. a *Fidelióban*, a C-dur misében, a dalokban még gyakran találunk olyan dallamfordulatokat, amelyeneket Beethoven a hang-

szeres zenében már túlhaladott álláspontnak tekint.

Ezzel szemben az érett Beethoven jellegzetesen leegyszerűsített, lapidáris melódiastílusának (v. ö. a B. csoport példáit) a XVIII. század műzenéjében nem igen találjuk mintaképét; ez tehát művészi kiformalásában Beethoven egyéni alkotásának tűnik fel, hogy aztán utóbb Schubert dalmelodikájában keljen csodálatos új életre. Ennek az egyszerűbb, népiesebb dallamvilágnak bizonyos távoli sejtetését megtaláljuk ugyan már Gluck és a XVIII. századi énekesjáték-szerzők (Hiller, Benda, Neefe) dallamaiban; tehát egytől-egyig olyan szerzőknél, akik a virtuóz olasz énekstílussal többé-kevésbé nyíltan szembehelyezkedtek. Ugyanez a megállapítás áll aztán Haydnra vonatkoztatva is, akinek témavilága helyel-közzel erősen megközelíti Beethovenét. Haydn jellegzetes tématípusa a sok hangismétléssel, staccatóval dolgozó, szigorúan diatonikus, népdalszerű naív melódia, amelynek Beethovenre gyakorolt szuggesztív hatását különösen az *op. 1* triók zárótételei és az *op. 18* vonósnégyesek egyes részletei tanúsítják. A későbbi Beethoven aztán, úgy látszik, már nagyon is naívnak, súlytalannak találja ezt a tématípust; ezentúl már csak a «scherzando» jelzésű tételekben él vele, így pl. az *op. 59—I* vonósnégyes «Allegretto vivace e sempre scherzando» tételében.

Haydn művészete tehát határozott befolyást gyakorolt Beethoven tématípusának fejlődésére. Ezzel most el is jutottunk a probléma gyökeréhez, ahhoz a kérdéshez: honnan származnak, milyen szellemet képviselnek a Haydn témavilágában még csak sejtetve érintett, az érett Beethoven

jellegzetes témáiban pedig már világosan exponált újfajta tématípus ismertetőjelei? Haydnnál, az alsóausztriai parasztfiúnál a forrást jól ismerjük; a középeurópai, nevezetesen az osztrák népdal és néptánc volt az, amely tematikájában ihlette. Melódiáinak népies, népszerű jellegét döntőn bizonyítja az, hogy közülük nem egy valódi népdallá, himnusszá, tömegénekké lett; emlékezzünk csak a «Gott erhalte» dallamára, amely Haydn szerzeménye, de ideális népi melódiának is beillik. (Érdekes kísérletet tehetünk ezzel a dallammal, ha D-durban, mély fekvésben, kíséret nélkül, unisono játszunk a zongorán; — meglepő lesz a «Freude schöner Götterfunken» melódiájával való rokonsága.) Ezek után nem fogunk meglepődni azon sem, hogy Beethoven rokontermészetű melódiái közül is nem egyet már német népdalnak néztek; így többek közt az *op. 20* szeptett variáció-melódiáját, a *Waldstein*-szonáta finaletémáját, vagy az *op. 110* As-dur szonáta F-moll «Allegro molto» dallamát. A pontos kutatás különben kiderítette, hogy Beethoven mindhárom esetben eredeti témát alkotott, s csak utólag lett egyike-másika népies dallá, népdallá. Valódi népdaloknak szonáta-, illetőleg vonósnégyestémaként való felhasználását mindeddig csak az *op. 59* quartettekben sikerült kimutatni, ahol Beethoven nyilván a megrendelő Razumoffsky grófra való tekintettel vette elő az ismert orosz melódiákat; ezeket különben mint olyanokat meg is jelölte. A későbbi időben, felszólításra készített ír, skót és angol népdalfeldolgozásokat Beethoven határozottan csak átiratoknak tekintette, nem pedig eredeti kompozícióknak. Jellemző, hogy 132 ilyen-fajta feldolgozása közül csak 25 skót dallam jelent

meg (talán Beethoven akarata ellenére?) opus-jelzéssel, a többi mind a nélkül.

Annyit mindenesetre már ebből is látunk, hogy Beethoven jól ismerte különféle nyugateurópai népek dallamait és alaposan érdeklődött irántuk. A fenti három példa pedig (melyeknek sorát részletes kutatás talán még megnövelhetné) azt mutatja, hogy Beethoven eredeti témáinak megstilizálásában is erősen közeledik a népdalhoz; hisz éppen ez az, ami Haydnnal rokon húrokat pendít meg nála. A kifejezett témakölcsönzéstől azonban szemlátomást óvakodik; a népdaltémát általában nem melodikus nyersanyagnak tekinti, mint a feldolgozásokban, hanem inkább dallamstiliztikai modellnek használja (közbevetve figyelmünket arra, hogy utóbb Schubert és bizonyos mértékig Brahms is ugyanezt az álláspontot foglalja el). Döntő bizonyíték e felfogás mellett, hogy a *Waldstein*-szonáta finaléjának főtémájára (amelyet aztán utóbb népdalmelódiának vélték) nem kapásból, hanem a vázlatok tanúsága szerint hosszas próbálgatás, stilizáló munka árán bukkan rá Beethoven. Általában tehát nem témái forrásnak használja a népdalt, hanem szerencsés pillanataiban (és hozzátehetjük: a népdalstílus alapos ismeretében) saját maga alkot népdalszerű «ősmelódiákat». Kétségtelenül ilyennek tekinthetjük például a «Freude schöner Götterfunken» dallamát a 9. Szimfóniából. Megértjük most azt is, hogy miért ünnepelte Wagner ebben a témában a «jó ember melódiájának» megszületését. Ujjongva üdvözölte, mert itt talált, az európai műzene történetében először, a fejlett művészi technika minden vívmányával kidolgozott olyan dallamot, amely mindamellett abszolút egyszerű, szívhez-

szóló, könnyen érthető még a zeneileg teljesen műveletlen ember számára is, tehát a szó legnemesebb értelmében «abszolút melódia».

Ezzel mindjárt belelátunk Beethoven eljárásának indítóokaiba, lélektani mélységébe is. Beethoven, legalább is nagyobb szabású műveiben (a szorosan vett kamarazenétől eltekintve) már nem a XVIII. század arisztokrata társadalmának, a «Kenner und Liebhaber» csekélyszámú elitjének muzsikusa; ő már mindenkinek érthető, a laikust is megindító, magával ragadó muzsikát akar alkotni. Mi sem természetesebb tehát, mint hogy az egyszerű népi melódia stílusában, az «idealizált népdal» hangján szól hozzánk. Mindez természetesen nem jelenti a szerkesztés, a kidolgozás művészi színvonalának akár legcsekélyebb mértékű leszállítását sem.

Beethoven és Mozart útja tehát a tematikában világosan elválik egymástól. A melódia-stílusnak ebben a változásában, megújításában meg kell látnunk, meg kell éreznünk a napoleoni empire és a rokoko művészi stílusának mélyen gyökerező ellentétességét. Mozart témavilágának aprólékos díszítéseit hallgatva, önkéntelenül is a rokokó-ornamentika túláradó, minden szerkezeti vonalat elborító gazdagságára kell gondolnunk; viszont a Beethoven-témák lapidáris, kőbevésett monotóniája a nemes empire-épületek oszlopsorait juttatja eszünkbe, az architektonikus elemek kemény, fegyelmezett, katonás rendjét.

Formaalkotás a tételen belül.

Az előző fejezetben részletesen ismertettük a tematika problémáját, azt, hogy milyenek Beetho-

ven témái. Most rátérünk arra a nem kevésbé fontos kérdésre: mi történik e témákkal? Nyilvánvaló, hogy Beethoven a formai felépítés, a szerkesztés munkájára nem kevesebb gondot s energiát fordított, mint a témái alakításra. Ily értelemben valóban e fejezet mottójául alkalmazhatnók Beethovennek 1814. áprilisában Treitschkéhez intézett szavait: «Wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumentalmusik, habe ich immer das Ganze vor Augen». Szeretném e helyütt felhívni a figyelmet Mozartnak egy rokontartalmú levélrészletére is, ahol kifejti, hogy a kompozícióban akkor telik legnagyobb öröme, mikor a befejezés stádiumában, de még a lekötés előtt, lelki szemeivel egy pillantással áttekinti az egész művet, tehát a zene időbeli lefolyásától mintegy függetleníteni tudja önmagát.

E kijelentések világánál természetesebbnek fogjuk találni azt a megállapítást, hogy Beethoven egyáltalában nem radikális, formabontó zenei forradalmár (amilyenek a romantikusok néha beállítani szerették), hanem a legnagyobb mértékben meggondolt, terv szerint dolgozó zenei építőmester, aki a kombináló szerkesztőmunka következetességével gyakran Seb. Bachra emlékeztet.

Beethoven munkásságában élete végéig az olyan műfajok állnak előtérben, melyek a XVIII. század hagyománya szerint szonátaformájúak (szonáta, szimfónia, vonósnégyes). Természetes tehát, hogy a felépítéstípusok elemzésében a beethoveni szonátaforma problémája fog előtérben állni. Itt azonban vigyáznunk kell a hagyományos formai fogalmak alkalmazásával. Már a zongoraművek bemutatásakor említettük, hogy Beethovennél a szonáta mint műfaj-jelölés a késői művek-

ben nem okvetlenül jelent szonátaformát, sem a tételek száma, sem azok belső felépítése tekintetében. Amiként a hagyományos formaszkéma alapján (első téma, átvezetés, második téma a domináns hangnemében, átvezetés, epilógus stb.) még nem lehet szonátát komponálni, éppúgy nem lehet vele a beethoveni művészet alkotásait kiélegítőn elemezni sem. Már az első Beethovenesztéták (Lenz, Marx) formaelemző kísérletei megmutatták, hogy a hagyományos formatan szkemaszerű kategóriái a Beethoven-stílus jellemző tényezőinek felkutatásában nem sokat érnek. Újabban mind erősebben érvényesül az a gondolat, hogy a beethoveni művészet formaterveinek kimutatására új rendszert, új fogalmakat kell keresnünk (Schmitz, Lorenz, Engelsmann). Az ő kutatásaikra támaszkodva itt most megpróbáljuk a régi, erősen mechanikus elemző fogalmak pótlására néhány újabb, hajlékonyabb szempont felvetését. Mindenekelőtt már kezdettől fogva megfigyelhetjük Beethovennél a pontos témaismétlés elkerülésére irányuló törekvést. Rendkívül tanulságos pl. a kilenc szimfónián keresztül végigelemezni azt a módszert, ahogyan Beethoven a visszatérést az expozíciótól megkülönbözteti. Egyáltalában nem elégszik meg a hagyományos formatan előírta hangnemi változtatással, hanem ezenkívül a motívika, a hangszerelés minden eszközét igénybeveszi a visszatérés variálására, élénkítésére. A zongoraszonátákban különösen jól megfigyelhető ez a variáló munka a záró rondotételeknél, ahol a többszörös visszatérés könnyen az elkoptatás veszélyével fenyegeti a rondo ritornell-témáját. Ilyenkor gyakran a ritornell minden belépését megkülönbözteti egymástól (pl. az *op. 2—II*, *op. 10—*

III, op. 22, op. 31—I. szonáták rondóiban). Különösen finom ez a variálómunka az *op. 22* B-dur szonáta rondotételében, ahol minden témabelépést másféle, ritmikusan differenciált figurával vezet be. Olyan esetekben, ahol a rondoritornell visszatérése változatlanul, vagy nagyjából változatlanul megy végbe (*op. 13, op. 90*), ott Beethoven az előadótól megkívánta, hogy a főtéma többszörös ismétléseit előadási fogásokkal, ékesítésekkel, vagy dinamikai árnyalással megkülönböztesse egymástól. Az *op. 13*-ra vonatkozóan Riesnek, az *op. 90* rondóját illetően Ertmann bárónénak (mindkettő tanítványa volt) adott ilyen értelmű utasításokat.

Hagyományos felfogás szerint a szonáta-forma egyik alapja a témái dualizmus: az expozícióban bemutatásra kerülő fő- és melléktéma ellentétes jellege. Ezt az elvet nem Beethoven alkalmazta először; készen vette át a mannheimiaktól és Mozarttól, azzal a már elődeinél is többé-kevésbé következetesen keresztülvitt közelebbi meghatározással, hogy a melléktéma lehetőleg dallamosabb, dalszerűbb, énekelhetőbb legyen a kezdőtémánál. Ez a magyarázata annak is, hogy Beethoven jellegzetesen egyszerű témastílusa a gyors tételek melléktémáiban hamarabb feltűnik, mint a tulajdonképpeni főtémákban; erre már az előző fejezetben rámutattunk. Késői műveiben néhol a ritmikai kontraszthatásnak ezt az elvét odáig fejleszti, hogy valóságos tempó- és ütemváltoztatással különbözteti meg a fő- és melléktémát egymástól; így pl. az *op. 109* E-dur szonátában, vagy az *op. 127* Es-dur vonósnégyesben. Bár nem szorosan vett szonátaformáról van szó, de ugyanitt említhető a 9. Szimfónia lassú tételének «Adagio molto-Andante» kettőssége is. Más alkal-

lommal ismét azzal ad különös nyomatékot a melléktéma belépésének, hogy azt a szokásos közelrokon domináns-hangnem helyett valamely távolabbi terc-rokon hangnemben szólaltatja meg; így pl. az *op. 31—I* G-dur és az *op. 53* C-dur szonátákban.

Gyakori jelenség Beethoven műveiben, hogy a tulajdonképpeni melléktéma helyét egész témacsoport foglalja el, amelynek tagjai közt néha valóban nehéz a szorosabb értelemben vett melléktémát megállapítani. Ezt látjuk pl. az *op. 2—II*. C-dur, *op. 10—III* D-dur, *op. 57* Appassionata szonátákban és hasonló módon az *Eroica* első tételében is. Máskor meg, nevezetesen az Appassionata zárótételében, alig ismerünk rá a melléktémára, annyira beleolvad az egységes ritmikai mozgás lendületébe. Ez az Appassionata-finale a maga egységesen végigfutó ritmikai figurációjával, polifonizáló hajlamával amúgyis kissé az egytémájú barokk concerto-típusra emlékeztet. Mindez azt mutatja, hogy Beethoven egyáltalában nem tartja magára nézve szorosan kötelezőnek a szonátaexpozió hagyományos felépítését.

A legutóbb említett esetekben, ahol a melléktéma egész témacsoportot alkotva áll szemben a főtémával, a főtéma jelentőségének rovására szerkezeti tekintetben már némi eltolódást fedezhetünk fel a melléktéma javára. Az előző fejezetben más művekre vonatkoztatva is nem egyszer figyelmeztettünk arra, hogy a főtéma szétszabdalt, rövid motívumokból alakuló jellegével szemben tulajdonképpen a melléktéma képviseli a melódiájában lezárt, metrikus szerkezetében áttekinthető dallambeli kulminációt a szonátaforma első felében. Az ott adott példákhoz itt még hozzáfűzhetjük

az 5. *Szimfónia* első tételét, ahol szintén csak a melléktéma megszólalásával érünk valamennyire dallamszerűen felfogható zárt tematika területére; ami előtte lefolyik, legnagyobb részében pusztán motivikus ritmikai figuráció, bár a maga nemében egyike a leghatalmasabb zenei vízióknak.

Minde jelenségek mellett lehetetlen fel nem ismernünk Beethovennél azt a mindig erősödő tendenciát, hogy a melléktémát is valamiképpen a főtéma motívumanyagából vezesse le s ezzel — mivel az epilógus tematikája rendszerint alárendelt szerepet tölt be — az egész zenei tételt egyetlen nagy motivikus egységbe forrassza. A fentebb már említett *Appassionata* finale mellett különösen szembetűnő ez a törekvés az *op. 111* C-moll szonáta és ugyancsak az *Appassionata* első tételében. A beethoveni formaépítés egyik modern kutatója, Engelsmann éppenséggel azt állítja, hogy Beethoven szonátaiban minden melléktéma levezetése, variációja a főtémának. Ez természetesen erős túlzás, de kétségtelen tény, hogy a témái dualizmust keresztező levezető, kifejlesztő hajlam Beethovennél valóban fennáll, bizonyos rokonságban Haydn hasonló törekvéseivel.

Mit jelent tulajdonképpen a fokozatos fejlettségnek, levezetésnek ez az elve Beethoven zenéjére vonatkoztatva? Tudjuk, hogy Mozartnál a témák bemutatása (expoziáció) és azok motivikus feldolgozása még világosan elválasztható egymástól; nála az expoziáció még valóban a témaanyag bemutatását jelenti. A témák közt szükségessé váló átvezető részeket eléggé formalisztikusan intézi el: skálafutamokkal vagy egyéb figurációval, mely aztán a melléktéma belépése előtt világosan felismerhető egyértelmű domináns zárlathoz vezet.

Beethovennél ezek a határvonalak elmosódnak ; már a témán belül megkezdí a fejlesztést, úgy hogy gyakran egyáltalában alig tudunk határvonalat vonni a tulajdonképpeni téma és az átvezetés között. Rendszerint azért is különösen nehéz e határvonal felismerése, minthogy az érett Beethoven stílusában (ellentétben Mozarttal) már az átvezetések is mind motivikus szövedékből alakulnak ; olyan figurákból, amelyek legtöbbször a főtéma motívumanyagából származnak. Ennek a fokozatosan fejlesztő formaépítő módszernek első igazi és egyúttal klasszikus példája az *Eroica* hatalmas első tétele, melyből a Mozartnál szokásos figuratív átmenetek már teljesen eltűntek. Mint Cassirer úgyszólván hangról hangra haladó elemzéssel kimutatta (Beethoven und die Gestalt. 1925), itt már nincsen egyetlen figura, egyetlen motívum sem, amely ne volna valami módon a főtémából levezethető. Az *Eroica*-stílus ebben a tekintetben valóságos forradalmat jelentett a zenei formaalkotás, szonáta-építkezés terén.

Végső következményeiben mindez azt jelenti, hogy a szonátaforma első része lassankint elveszíti bemutató, exponáló jellegét és maga is megtelik fejlődéssel, fejlesztéssel ; bizonyos mértékig hasonlóvá lesz a kidolgozáshoz. Teljesen logikus folyománya ennek az is, hogy a szonáta súlypontja áthelyeződik az expozícióról a kidolgozásra, illetőleg adott esetben a kidolgozó munkát még felfokozó Codára. Hogy ez csakugyan így van, bizonyítja többek közt a Beethoven-művek kidolgozási részeinek és Codáinak a régi hagyományhoz viszonyítva hatalmasan, szinte aránytalanul megnövekedett terjedelme (itt is az

Eroica jelenti a fordulópontot, az új szerkesztésmód bemutatkozását). Beethoven a későbbi korszak jellegzetes műveiben tulajdonképpen csak az élmotivumot exponálja a szó szoros értelmében; minden további zenei jelenség már abból levezetett fejlemény.

Vajjon melyek ennek a motivikus fejlesztésnek, levezetésnek az eszközei, módszerei? Ebben a tekintetben nehéz általános érvényű szabályt felállítani, minthogy itt nagymértékben egyéni, esetről esetre változó munkáról van szó. Leggyakoribb eszköze kétségtelenül a motívum-lehasítás (*Absplitterung*): a téma valamely kisebb tagjának különválasztása és kidolgozásszerű továbbfűzése (tisztán láthatjuk ezt már az *op. 2—I.* szonáta első részében). Beethoven az *Eroicától* kezdve mindenütt ezzel az analitikus módszerrel dolgozik, az expozíciókban talán még inkább, mint a tulajdonképpeni kidolgozórészben, ahol a későbbi időben nagyobbára hosszabb, tömörszerű szakaszokat állít egymás mellé, inkább szintetikus munkával.

Mindez az átvezető, fejlesztő részek nyomatékos hangsúlyozására vezet, legtöbbször a főtéma lezárt témaszerűségének rovására. Némely esetben a főtéma csak lassan bontakozik ki előtünk, és mire teljes erejében megjelenik, azon vesszük észre magunkat, hogy tulajdonképpen már az átvezetés elején vagyunk (*3., 5. és 9. Szimfónia, op. 31—II.* D-moll szonáta). A témai kulmináció tehát és vele együtt legtöbbször a dinamikai súlypont is a tétel, a téma elejéről a téma végére, illetőleg az átvezetésnek azzal most már egybeeső kezdetére helyeződik át.

Az ilyenfajta szerkesztési, motivikai egység

elvét természetesen legjobban az olyan tételekben sikerül megvalósítani, ahol valamely következetesen végigfutó ritmikus figuráció magasabb hangulati egységbe fogja össze a tételt. Ez az eset pl. az *op. 18—I* F-dur vonósnégyes első tételében, ahol a főtéma élmotívumának ékesítő figurája (ritmikájában rögzített Doppelschlag) számtalan ismétlésével az egész tételre rányomja egységesítő bélyegét. Hasonló szerepe van az *5. Szimfónia* első tételében feltűnő felütéses nyolcadfigurának, amelynek baljóslatú kopogását még a melléktéma kantilénája sem tudja elnémítani. Még jellegzetesebben látjuk ezt az egységesítő hatást a *perpetuum mobile* módjára ritmizált finálékban (*op. 31—II—III, op. 57*), ahol az egyenletesen pergő figuráció az egyébként legtöbbször nyugodtabbnak diszponált melléktémát is alig engedi érvényesülni.

Azonban nemcsak az ilyen egyenletes ritmikus figurációra épített tételekben, hanem egyebütt is igen élénken, élményszerűen érezzük Beethoven műveiben a szellemi, tematikai egység jelenlétét. Természetes, hogy a fokozatos motívumfejlesztés útját, menetét szabályokkal körülírni, meghatározni nem lehet. Ha erre a munkára mégis valamilyen analógiás meghatározást keresünk, akkor legjobban dialektikus munkának nevezhetnők. Hiszen már a zenei témaszerkesztés alapvető fogalmait is (frázis, mondat, periódus; fugában: felelet) az emberi beszéd, a nyelvi logika terminológiájából vettük kölcsön; ezért a beethoveni motívumfejlesztés technikáját is legjobban a vitatkozó, magyarázó, elemző beszéd, a dialektikus stílus hasonlatával tudjuk érzékeltetni. Különösen szemléletes képet ad ez a hasonlat

(ennél nagyobb fontosságot magam sem kívánok neki tulajdonítani) a *G-dur zongoraverseny* «Andante con moto» középtételének esetében, ahol a zongora és a zenekar váltakozása önkéntelenül is két ellentétes temperamentum szimbolikus párbeszédét idézi fel előttünk.

A motivikai, szerkesztési egység gondolata annyira előtérben áll Beethovennél, hogy még a némely műve elé illesztett bevezető adagiók motivikáját is meghatározza. Az ilyen lassú bevezetések Mozart, Haydn zenéjében témái tekintetben általában függetlenek szoktak lenni az utánuk következő gyors tételtől; Beethoven ebben a kérdésben is hű marad önmagához s a bevezetést többé-kevésbé világos vonatkozásokkal egybekapcsolja a szonátatétellel. Legvilágosabb ez az összefüggés az *op. 13* Pathétique szonátában, ahol a bevezető lassú téma nemcsak a felbukkanó Grave-idézetek formájában, hanem ritmusában átértelmezve az allegro-tempójú kidolgozás folyamán is megjelenik. Talán még következetesebbnek bizonyul Beethoven eljárása az *op. 81a* Es-dur szonátában, ahol az Adagio-bevezetés «Lebe wohl» motívuma tulajdonképpen az egész tétel motivikai magját alkotja.

Az eddig elmondottakból nyilvánvaló, hogy ez a beethoveni fokozatos fejlesztés, amely végül is a késői stílusban a hagyományos értelemben vett szonátaforma teljes átértelmezéséhez vezetett, egyáltalában nem jelent romantikus fantáziálást, szabálytalanságot. Újból hangsúlyozzuk, hogy Beethoven mondat- és periódusképzése idő haladtával mindinkább ragaszkodik a négy és nyolc ütemből való szimmetrikus építkezéshez. Éppen ezért annál feltűnőbbek és majdnem mindig

expresszív szándékra vezethetők vissza a szabályos szimmetriától való esetenkénti eltérések. A 3. *Szimfónia* és a *Hammerklavier*-szonáta scherzóit már az előző fejezetben említettük. Idetartoznak továbbá a 9. *Szimfónia* Adagio-tételében feltűnő visszhanghatások is, amelyek szintén megbontják, fellazítják az ütemek szabályos rendjét.

Ezek után a szorosan vett kidolgozás («Durchführung») problémájánál nem is kell már soká időznünk, mivel mindaz, amit eddig előadtunk, többé-kevésbé erre a részre is vonatkozik; hiszen megállapítottuk, hogy Beethovennél nincsen lényegi különbség az expozíció és a kidolgozás munkája közt. A fentiekben kifejtett evolúció, a motívikai levezetés egység-elvének itt is érvényesülnie kell. Az a Mozartnál aránylag gyakran feltűnő típus tehát, melyben valamely teljesen új, mindaddig nem szerepelt tematikus alakzat nyitja meg a kidolgozás munkáját, Beethovennél sohasem fordul elő; Beethoven kidolgozásait kivétel nélkül az első részben bemutatott témák valamelyikével kezdi.

Beethovennek (először az *Eroicában* tökéletesen megvalósított) elve ebben a tekintetben az, hogy a kidolgozás lehetőleg használja fel az expozíció teljes motívumanyagát. Sőt, éppen az *Eroicában* és még egy másik helyen, a *D-dur hegedűversenyben* még ennél többet is felhasznál; itt ugyanis egy-egy teljesen új témát iktat a kidolgozás menetébe. Ez ugyan látszólag ellentétben áll Beethoven amaz elvével, hogy a kidolgozás híven ragaszkodjék az expozíció tematikus anyagához. Az eltérésnek azonban itt világosan látható szerkezeti oka van. Ugyanis mindkét helyen a főtémák bőséges felhasználása után, erőteljes moduláció és

motivikus sűrítés végpontjaként jelenik meg az új téma; rendeltetése e szerint nyilván az, hogy az intenzív motivikai munka és a vele járó erőteljes moduláció ne maradjon témái célpont nélkül. Beethoven tehát ebben is tudatos tervszerűséggel jár el.

A kidolgozásban Beethoven sokszor nem pusztán motívumokra szétbontó, analitikai munkát végez, hanem a témái anyagból mintegy zenei tömböket, 4—8—12 ütemes mondatokat formál, amelyeket más fokra transzponálva teljes egészükben megismétel, legtöbbször quartszekvencia formájában. E munkára az első időszakban jellemző a szekvencia háromtagúsága. Példákat találunk: az *op. 2-III. C-dur szonáta* első tételében (113—125. ütem, 4 ütemből álló szakaszok D—G—C fokon); az *1. Szimfóniában* mindjárt a kidolgozás elején (4 ütemes szakaszok A—D—G fokon); az *op. 22 B-dur szonátában* (80—91. ütem, 4 ütemes szakaszok D—G—C fokon) és az *op. 53 Waldstein-szonátában* (112—124. ütem, 4 ütemes szakaszok C—F—B fokon). A későbbi időben azonban Beethoven általában már sokallja ezt a háromszoros indítást (ugyanazt figyeltük meg már a tematikában is!) és kéttagú ismétlés után rendszerint eltérően folytatja a kidolgozás munkáját; ugyanakkor pedig megnöveli az egyes frázisok terjedelmét 8—12 ütemre. Jellegzetes példákat találunk az *Eroica* kidolgozásában (186—210. ütem, 12 ütemes szakaszok d—g fokon) és végül az *5. Szimfóniában* (179—195. ütem, 8 ütemes szakaszok G—C fokon). Tehát a kidolgozás menetét Beethoven már nem korlátozza a témákat szétbontó analitikus munkára, hanem nagyobb egységeket, tömböket alakít s ezzel a kidolgozás-

nak is nagyobb lendületet, szélesebb gesztust biztosít a mozarti típussal szemben.

Formai vizsgálódásaink eredményét a következőkben foglalhatjuk össze: a szonátaforma Beethoven számára már nem kötelező szabály, merev szkéma, hanem minden egyes alkalomra újra teremtett szerkesztési alapelv, amelynek történetileg adott hagyományos témái dualizmusát Beethoven határozottan átértelmezi, keresztezi a motivikus egység kívánalmaival. Nála a kompozíció formáját és terjedelmét lényegében csak az szabja meg, hogy hányfajta változatot lehet fokozatos fejlesztéssel a főtéma és a melléktéma motívumanyagából levezetni. Valósággal egyedülálló természeti adományt láthatunk abban a látnoki biztonságban, amellyel Beethoven az ilyen lehetséges kombinációkat (Mozarthoz hasonlóan) egyetlen pillantással áttekintette és mindig a lehetőségek abszolút határáig kimerítette. A zene-történet nagy géniuszai közül csupán Sebastian Bach az, akit a kombinatív lehetőségeknek ebben a végsőig következetes kihasználásában egyenrangúan Beethoven mellé állíthatunk.

A többtételes forma összeállítása.

Ebben a fejezetben azt a problémát vetjük fel: milyen jellegű tételeket és milyen sorrendben, összeállításban szokott Beethoven alkalmazni. Ez a két kérdés a legszorosabban összefügg egymással; Beethovennek az előző fejezetben idézett kijelentését («... ich habe immer das Ganze vor Augen») erre a problémára is átvihetjük. Beethoven munkájának ilyen irányú egységére,

tervszerűségére vall az is, hogy valamely zenemű több tételén rendszerint egyszerre dolgozott.

A többtétéles szonátaforma fejlődése Beethovennél a következőképpen alakul. A bonni időszak végéig általában háromtétéles szonátákat komponál Ph. Emanuel Bach típusában, menuett-, illetőleg scherzotétel nélkül. 1790 körül jelenik meg munkáiban az első scherzo; ettől fogva az első bécsi időben (1792—1800) kevés kivétellel négytétéles műveket alkot és pedig nemcsak a kamarazenében (és később a szimfóniában), mint már Haydn és Mozart tette, hanem mindjárt kezdettől fogva a zongoraszonátában is. A harmadik tétel elnevezésében és jellegében inkább Haydnhoz csatlakozik, mint Mozarthoz; rendszerint scherzotételt, vagy pedig nagyon erősen meggyorsított tempójú (molto allegro) menuettet alkalmaz e helyen.

Ez az ú. n. nagy szonátaforma (az első kiadások címlapján is rendszerint «Grande sonate» névvel szerepel a zongoraművekben) az egyes tételek poláris szembeállításán, erős kontraszthatásán alapul; két-két szomszédos tétel tempó, tematika és ritmus tekintetében élesen szembenáll egymással. Különösen jellegzetes ez az ellentét az adagio és a scherzo (vagy gyors menuett, ami majdnem egyre megy) páros szembeállításában. Általában megfigyelhetjük, hogy: minél lassúbb tempójú (Largo, vagy Molto adagio) és minél érzelmesebb, elmélyültebb a lassú tétel, annál sebesebb, szilajabb a hozzávaló scherzo tempója és motivikája. A két típus tehát szervesen összetartozik, kiegészíti egymást. Bizonyítéka ennek az is, hogy ahol a jellegzetes beethoveni adagio-típus megjelenik, ott rendszerint a nem kevésbé karakterisztikus

modern scherzotípust is megtalálhatjuk. Rendkívül fontos, hogy e művek előadásában lehetőleg csak minimális szünetet tartsunk a két középtétel között, mert a meglepő ellentét csak így jut igazán érvényre. Ilyen esetekben majdnem attaccajátéknak van helye.

Most megértjük azt is, miért kellett a hagyományos menuett-típusnak Beethoven zenéjéből mindjárt kezdetben eltűnnie (később aztán kivételes esetekben újra feltámasztja); nyilván azért, mert konvencionális kötöttségével, kedélyes hangjával nem alkotott eléggé jellegzetes ellentétet a mindinkább elmélyülő beethoveni adagio-típussal szemben. Ph. Emanuel Bach, aki már Beethoven előtt sejteti az adagiónak ezt a jellegbeli irányváltozását, más utat választ, de szintén következetesen jár el: rendszerint teljesen elhagyja a menuettet és háromtételes szonátákat komponál. Beethoven ezzel szemben, az egészen korai próbálkozásokat nem tekintve, inkább Haydn nyomán halad és a menuettnak scherzová gyorsításával ellensúlyozza az adagio-tétel jellemváltozását. Haydn késői műveivel közös vonás Beethovennél az is, hogy némely munkájában felcseréli a középtételek szokásos sorrendjét, vagyis a scherzot a lassú tétel elé állítja (*op. 18—V, op. 26, op. 59—I, op. 69, op. 97, op. 106, op. 125*); mint a példák sora mutatja, erre a cserére inkább a későbbi időben válikozik.

Az adagio és scherzo ellentéte nem merül ki a lassú és gyors tempó különbözőségében. Beethoven legtöbbször a lefolyás és a szerkesztésmód karakterizáló eszközeivel is szembeállítja őket. Így az adagio rendszerint a hosszúlélekzetű melódiák, a széles, pasztózus hangfelületek helye, ahol

Beethoven lehetőleg elkerüli a szekvenciákat, a sűrű kadenciázást. A scherzo ezzel szemben gyakran csupa zárlatból áll (ez még a menuett öröksége) és bőven él a szekvenciás melódiafűzés eszközével.

A scherzotétel (illetőleg a későbbi időben helyébe lépő névtelen közepső gyorstétel) problematikáját illetően Becking kutatásai hoztak érdekes eredményeket. Kétségtelenül találó megállapítása az, hogy a scherzo tematikai továbbfejlesztés tekintetében, az összmű szempontjából általában epizódyszerű, minden ritmikai mozgalmassága mellett sztatikus jellegű tétel. Ugyanezt az epizodikus jelleget állapíthatjuk meg benne a zenei kifejezés, az expresszió tekintetében is, különösen akkor, ha ellentétes párjával, az adagioval hasonlítjuk össze. Az esztétikusok véleménye meglehetősen egyöntetű abban a felfogásban, hogy a jellegzetes beethoveni adagio általában kozmikus tartalmak felé, a határtalan átérzésének szimbolikája felé nyitja meg a fogékony hallgató érzelmi és szellemi világát. A scherzo ezzel szemben, nyomatékosan naturalisztikus ritmikájával általában az erőteljes vitalitás talaján áll; bizonyos értelemben tehát visszavezet minket a köznapi realizmus világába. A scherzonak ez a tagadhatatlanul fennálló bizonyos visszavezető jellege kétségtelenül támogatja azoknak a felfogását, akik a többtétéles szonátaforma egészében a kicsiben való szonátaépítkezés analógiáját látják; az adagioban tehát mintegy a teljes mű messzire csapongó kidolgozási részét, a scherzoban visszavezető szakaszát, a finaleban pedig az első tétel folyamán exponált érzelmi és szimbolikus világ bizonyosfokú visszatérését, a reprizt ismerik fel.

A scherzotétel problémájára visszatérve Bek-

king nyomán megállapíthatjuk még, hogy Beethoven érettkori műveiben igen következetesnek mutatkozik a menuett, a scherzo vagy scherzando elnevezések használatában és megkülönböztetésében. A gyorstempójú, scherzoszerű menuett típusát kizárólag az első időszakban használja (mint már említettük, Haydn példája nyomán). 1800 után már világos különbséget tesz a tulajdonképpeni gyorstempójú scherzo és a menuett között; az utóbbi fogalmat most már egyedül a hagyományos lassú menuett értelmében alkalmazza. Az a sokszor hangoztatott felfogás, hogy a beethoveni scherzo a régi menuett leszármazója, «továbbfejlesztése», nem egészen helytálló; kétségtelen tény csak az, hogy rendszerint a régi menuett helyét foglalja el. Kivételképpen előfordul azonban az is, hogy a lassú tétel alakul át scherzová (*op. 31—III. Es-dur szonáta*) vagy scherzandóvá (8. Szimfónia); ez esetben rendesen régi típusú, szabályos menuett kerül még melléje. A menuettből való szokványos származtatás ellen szól még az a körülmény, hogy Beethoven nem is egyszer páros ütemben szerkeszti a scherzot (*op. 8, op. 9, op. 31—III*).

Ugyancsak vigyáznunk kell a beethoveni scherzonak a scherzando vagy scherzoso típusától való megkülönböztetésére. Beethoven, aki mint említettük, az ilyen karakterjelző elnevezések használatában igen óvatosnak és következetesnek bizonyul, világosan különbséget tesz a kétféle típus közt. A scherzando vagy scherzoso nála legtöbbször valóban tréfás hatásokat, kedélyes előadásmódot jelent; ezért Beethoven különösen a népdalfeldolgozásokban alkalmazza; egy ízben oda is jegyzi melléje magyarázatul «Scherzend

vorzutragen». Már most nyilvánvaló, hogy a tulajdonképpeni scherzotételeknél (gondoljunk csak az 5. vagy a 9. Szimfónia-beliekre) ilyen tréfás előadásról igazán nem lehet szó. A valódi beethoveni scherzotípus legtöbbször egyáltalában nem tréfás, kedélyes zene, hanem a fentebb adott jellemző szembeállítás értelmében a kozmikus adagio kemény, naturalisztikus ellentétele. Talán éppen a scherzo elnevezésnek ez a könnyen félreértésre okot adó jellege vezette Beethovent abban az eljárásában, hogy a 4. Szimfóniától kezdve már cím nélkül, csak a puszta tempójelzéssel ellátva alkalmazza ezeket a típusokat. Hogy itt, nevezetesen a 4., 5., 7. és 9. Szimfóniában névjelzés hiányában is hamisítatlan beethoveni scherzokról van szó, azt, úgy hiszem, külön bizonyítani nem kell.

Az eddig elmondottak alapján az olvasó azt a benyomást nyerhetné, mintha a beethoveni többtétéles szonátaforma legfontosabb problematikája s ezzel súlypontja is teljesen a középső tételeken nyugodnék. A korai stílusban (kb. *op.* 22-ig bezárólag) ez valóban így is van; minden zongorajátékos saját tapasztalatából tudja, hogy az *op.* 2—22 közé eső szonáták belső tételpárja (adagio és scherzo) tartalmi problematika, de különösen a közönségre tett erősebb hatás szempontjából érezhetőn fölébekerekedik a bevezető allegroknak és a rondo-zárótételeknek. Azok az esetek, ahol ez nem áll fenn (*op.* 13, *op.* 27), nagyon jellemzőn éppen a szabályos négytétéles típustól eltérő alakítás kivételes példái.

A többtétéles szonátaforma belső súlypontjának ilyenén elrendezésében 1800 körül (nagyjában ugyanakkor, amikor Beethoven a «neuer Weg»-ről beszél) alapvető változás áll be; az ekkor kezdődő

második periódus legnagyobb szonátaműveinek súlypontja már nem középen, hanem a két szélső allegrotételen nyugszik s ugyanakkor a menuett, illetőleg scherzo bizonyos időre kimarad a szonátákból. E változás tipikus példái éppen Beethoven leghatalmasabb ilyenemű művei közt találhatók: az *op. 31—II D-moll, op. 47—Kreutzer, op. 53—Waldstein* és az *op. 57—Appassionata* szonátákban. Úgy hiszem, mindenki egyetért velem abban, hogy mindezekben a példákban egészen határozottan az allegrotételekre tolódott át a szonátaforma tartalmi súlypontja. Ennek a változásnak egyik jele az is, hogy a lassú tételek közt, a régebben domináló *largo-* vagy *adagio-típus* helyett most már nagyobb számmal találunk mérsékelt tempójú *andante-tételeket* (*op. 47, op. 57*), ami viszont maga részéről a scherzo ellentétét teszi fölöslegessé. A lassú tétel bizonyos súlytalanításának, könnyedebb felfogásának jele az is, hogy Beethoven most már némely esetben nem egészen önálló tételnek tekinti, hanem rövidre fogva, egyenest a finaléba beletorkolló bevezetésnek diszponálja (*op. 53, op. 81a*); nagyobb méretekben ugyanezt az elvet valósítja meg az *Appassionata* középtételében is. Más esetekben pedig egyáltalában elhagyja a középtételt és a hagyománnyal határozottan szembehelyezkedve, mindössze két tételre méretezi a szonátát (*op. 54, 78, 90*).

A középső lassú tétel jellegének bizonyos megváltozására rendkívül érdekes példát szolgáltat az 5. Szimfónia közismert «*Andante con moto*» tétele, amelyről már fentebb említettük, hogy Beethoven a vázlatokban eredetileg menuett-ritmusúnak szánta. Véglegesen kidolgozott formájában is megtartotta ezt a menuett-jellegét az

op. 30—III G-dur hegedűszonáta lassú tétéle (különbön egyetlen középtétéle e műnek) ; a patétikusabb korai stílusban ilyenén menuett-adagiot szinte el sem tudnánk képzelni.

Az 5. Szimfónia Andanteja különben még más tekintetben is jellemző erre az időszakra. Beethoven itt ugyanis a lassú tételnek az eddig használt szonáta- vagy dalforma helyett a szabad variáció felépítését adja, amely — mint alább látni fogjuk — Beethoven rögtönző fantáziastílusának egyik tipikus formája. Ugyanezt az eddig szokatlan felépítést alkalmazza az Appassionata középtételében és a mostanában önálló tételként ismert F-dur Andanteban (Andante favori, opus-szám nélkül), amely eredetileg a Waldstein-szonáta középtételének volt szánva és csak utólag adta át helyét a középtételt helyettesítő rövid Introduzione-nak. Az eredeti elgondolásban tehát mindhárom mű (*op. 53, op. 57* és az 5. Szimfónia) középső tétéle azonos felépítésű volt, ami mindenestre figyelemreméltó jelenség.

Miután a középső tételek problematikáját így módon körvonalasztuk, itt a helye annak is, hogy a finale-tételek diszpozícióját, jellegét megvizsgáljuk. Az első tétel küzködő, expanzív jellegével s a középső tételeknek (kiélezett szembeállításukban) szintén dinamikus természetével szemben a finale általában inkább sztatikus és szintetikus jellegű muzsika ; olyasformán hat, mintha a «praestabilita harmonia» már a zárótétel kezdetére helyreállt volna. Éppen ezért a Beethoven zenéjében mindenáron harcot, titáni küzdelmet kereső magyarázók rendszerint nagyon zavarba jönnek a finálék heroikus magyarázatával. Az 5. Szimfónia diadal-fináléjával és a

9. Szimfónia öröm-ódájával még csak megbirkózna valahogy, de legtöbbször teljesen tanácstalannak állnak a 3. Szimfónia táncritmusú variációs zárótételével és a legtöbb szonáta finale-rondóival szemben (Pathétique, Waldstein stb.). Nevezetesen a 3. Szimfónia zárótételére vonatkozóan a poétikus interpretáció ürügyén a legfantasztikusabb programmatikus ötletek merültek már fel, a «vidám tábori élet» ötletétől egészen «a hős halála után megült halotti tor alkalmával járt körtánc» gondolataig. Mindez természetesen csak a magyarázó élénk fantáziájára vall; a lélektani realitás talaján maradva, ezekből mindössze azt a tanulságot vonjuk le, hogy Beethoven a sztatikus jellegű zárótételt felépítésében és ethoszában igenis tudatosan megkülönbözteti az erősebben dinamikus első allegrotól. Ilyen értelemben valóban van valami jelentése a rondoforma gyakori használatának; ez a forma ugyanis Beethoven szemében tagadhatatlanul valami stabilisabb, problémátlanabb, könnyedebb típust jelent, mint az első tételek hagyományos szonátaformája; ez a jellemző ellentét aztán a rondotematika könnyebb fajsúlyú jellegében is megnyilatkozik. Kiegészítőleg megjegyezzük, hogy a késői korszakban Beethoven gyakrabban alkalmazza a fugaszerkezetű kontrapunktikus finale típusát is (*op. 106, op. 110*), amiben szintén a zárótételek erősen architektonikus jellege jut érvényre.

A finaletétel problémájával kapcsolatban kell felemlítenünk az *op. 30—I* és az *op. 47* hegedűszonáták kérdését, ahol a finaletételek felcserélése kapcsán érdekes bepillantást nyerünk Beethoven architektonikus munkamódszerébe. Az *op. 47—* Kreutzer szonáta *finaléja* eredetileg az 1802-ben

komponált azonos hangnemű *op. 30—I* A-dur hegedűszonáta zárótétele volt. Beethoven utóbb eltávolította innen s a csonkán maradt szonátához új finalét komponált; a most már önállóvá lett finaletételhez pedig visszafelé komponálva 1803—1804 folyamán megalkotta a Kreutzer-szonáta mai első két tételét. Vajjon mi lehetett ennek az érdekes cserének az indítóoka? Nyilvánvalóan az elcserélt finaletételben volt a baj; ez a kritikus Presto-tétel az egyébként mérsékelt ritmikai energiájú *op. 30—I* szonátához képest túlságosan rohanó lendületű (ilyetén hatását a Kreutzer-szonáta befejezéséből mindenki ismeri); az a benyomásunk, mintha a tétel megalkotása közben Beethoven elragadta volna a saját száguldó ritmikai fantáziája. A helyébe utánakomponált zárótétel jóval nyugodtabb menetű «Allegretto con variazioni» és jellegével jobban illik, szervesebben kapcsolódik az *op. 30—I* szonáta előbbi teteleihez.

Az ily módon magáramaradt Presto-finalehoz készült azután pótlólag, visszafelé haladó munkában a Kreutzer-szonáta első két tétele. Beethoven itt aztán az első tételben igazán szabadjára eresztette ritmikus képzeletét; most már a kezdőtétel is párját ritkítja mozgalmasságban, izgató rohanásban (ilyenfajta hatásának megfigyelésére alapította Tolsztoj is hasonló című híres novelláját). A két száguldó Presto-tétel közé Beethoven architektonikus ösztöne hasonlóan nyomatékos nyugvópontot, lassú tételt kívánt; erőteljesebb késleltető-megnyugtató hatással, mint amilyen az *op. 30—I* szonáta meglehetősen rövidre sikerült Adagioja volt. Ezt a célt kitűnően szolgálják a Kreutzer-szonáta közepét kitöltő Andante-variá-

ciók (Tolsztoj nagyon jellemzőn unalmasnak, monotonnak nevezi a változatokat) rendkívüli terjedelmükkel és lassú alapmozgásukkal. A késleltető hatás természetesen nem függ a figuráció, a kótamozgás relatív élénkségétől (itt pusztán figuratív variációról van szó), amely az alapértékek lassúságán mit sem változtat.

A finaletétel architektonikus jelentőségére vall továbbá az is, hogy Beethovennek a szonátatételek szorosabb egybefűzésére irányuló törekvései legkorábban és leggyakrabban a zárótételnek az előzményekhez való szorosabb odakapcsolásában jelentkeznek. Említettük már, hogy Beethoven rendszerint valamely mű minden tételén egyszerre dolgozott ; a szorosabb egység megvalósítása tehát nem jelentett neki különösebb szellemi megterhelést. Az összekapcsolás legegyszerűbb módja a két utolsó tételnek egyfolytában, attacca való játszátása ; ezt írja elő Beethoven már az *op. 53, 57, 81a* szonátákban és utóbb a késői művek nagyobb részében, különösen a vonósnégyesekben (az egyébként már *op. 27*-ben feltűnő attacca jelzés emitt nem jelent elvi újítást, minthogy e művekben nem szabályos szerkesztésű szonátákról, hanem fantáziaművekről van szó). Az ilyen többtétéles zeneművek részeinek összekapcsolva, attacca való előadását a romantika aztán mint ügyvélt formabontó újítást örömmel üdvözölte és maga is alkalmazta (Mendelssohn, Schumann).

A tételek összekapcsolásának másik, finomabb módja a tartalmi vonatkozások szövögetése. Legismertebbek ilyen szempontból azok a témaidézetek, amelyek az 5. és a 9. Szimfónia fináléjában feltűnnek és néhány ütemmel víziószerűen felidézik az előző tételek hangulatvilágát. Ezek a

nyomatékosan szembetűnő idézetek különben az illető zárótétel szerkesztésére, tematikájára nincsenek számottevő befolyással. Erősebben rejtett, de nem kevésbé fontos vonatkozások lépnek eléink ott, ahol Beethoven a zárótétel valamely témáját variáció útján az előző tételek egyikéből vezeti le. Ilyesmire gondolhatunk pl. mindjárt az *op. 2—I* F-moll szonáta zárótételének As-dur középházában («sempre piano e dolce» jelzésű rész), melynek témája a felszálló akkordtöréssel és a hozzá csatlakozó «csavart» figurával nyilvánvalóan rokona a szonáta kezdőtémájának. A későbbi művek közt nagyon feltűnő az *op. 110* As-dur szonáta befejező quartlépéses fugatémájának rokonsága az első tétel kezdőtémájának melódia-vonalával.

Máskor nem a kezdethez, hanem éppen az első tétel melléktémájához kapcsolódnak ezek a vonatkozások: így pl. az *op. 13* Pathétique szonáta rondo-főtémája szemmel látható rokonságban áll az első tételnek Es-mollban (a visszatérésben C-mollban) fellépő melléktémájával. Előfordul az is, hogy a zárótétel motivikája az első résznek nem témavonalából, hanem éppen valamely kísérszólamából vezethető le, mint pl. az *op. 27—II* Cis-moll szonáta esetében: a finaletéma görgető, gördülő tizenhatodtémáját nem ok nélkül hozzák kapcsolatba az első tétel triolás kísérfiguráival.

Nem folytatom a példák felsorolását; már ennyiből is nyilvánvaló, hogy itt Beethovennek valami mélyebben gyökerező egységesítő, összefogó, levezető hajlamával állunk szemben, amely műveiben kora ifjúságától a késői évekig állandóan megnyilatkozik; már az 1783. évi szonáták-

ban is találunk példát az ilyen témái rokonságra. Az ilyesfajta esetek világánál válik érthetővé az újabb kutatásnak az a törekvése, hogy Beethoven többtétéles műveit valamilyen egységes alapmotívumra vezesse vissza. Az ilyen nagyszabású művek néha egészen kivételes mértékű hangulati és szerkezeti egységét zenei élmény és lélektani tapasztalat bizonyítja. Tagadhatatlan tény, hogy a beethoveni zeneművek akusztikus (és ezzel párhuzamos lélektani) lefolyása voltaképpen alá van rendelve valamilyen nem akusztikus és egyáltalában nem időbeli alaptervnek (ez volna az a bizonyos «ich habe immer das Ganze vor Augen», amiről Beethoven beszél) s az ideális előadóművésznek képesnek kell lennie arra, hogy a mű egészét, az időbeli egymásutániség kikapcsolásával, szimultán egység módjára s ugyanakkor az élményszerűség teljes gazdag tartalmával tudja maga elé képzelni; ugyanúgy, mint ahogy a komponista a befejezés stádiumában egy pillanat alatt át tudja tekinteni a zenemű *egész* lefolyását.

A zenei kifejezés problémája.

Ezzel a témával szinte kimeríthetetlen kérdés-komplexumot vetünk fel, amelynek megvilágításához az itt adott szűk keretben csak néhány vezető gondolatot lehet megpendítenünk. Sokat elmondtunk erre a kérdésre vonatkozóan már az előző fejezetekben is, különösen a tematikával kapcsolatban; hiszen valójában minden zenei expresszió, kivétel nélkül, valamiféle zenei jelenségnek vagy élménynek, tehát valami módon akár érzékelhető, akár önmegfigyelés útján hozzáférhető s bizonyos fokig lemérhető és elemezhető

történésnek. a függvénye. Tisztában kell lennünk azzal, hogy a zenei kifejezés ténye és minősége (az utóbbin az élményszerűség fokát értjük) a legszorosabb összefüggésben van a zenei formálómunkával és annak látható eredményével, a zenei formával is; hiszen formálómunka nélkül nincsen művészi alkotás s alkotás nélkül nincsen expresszió sem. A forma és tartalom szokványos szétválasztása ezt az ősi élményszerű egyiséget ok nélkül szétbontja és a problémát végzetesen szkématiszálja. Formai és tartalmi elemzésnek tehát a legszorosabban együtt kell haladnia.

Azzal ma már mindenki tisztában van, hogy csupán formai szempontú elemzéssel Beethoven-nél nem sokra megyünk. Ilyen szempontból valóban programmatikus fontosságú Beethovennek Holz feljegyzéséből ismert kijelentése: «Heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen». Ez kétségkívül szép és megszívlelendő nyilatkozat, de egymagában nem jogosít fel arra, hogy Beethoven különféle műveiben — úgyszólván mindenfajta konkrét támasztópont nélkül — költői ideákat keressünk. Beethoven itt nem világosan megfogalmazott eszmékről, hanem csak bizonyos költői elemről, költőiségről beszél. Ne felejtjük el, hogy Beethoven 1823-ban kereken visszautasította Schindlernek azt a javaslatát, hogy a szonátaiban rejlő poétikus ideákat kifejtsse. A fentieknél pozitívabb természetű megfigyeléseinket a zenei terminológia rendjét követve a tempóvétel (tempókarakter), ritmika, dinamika, melodika, harmóniai szerkesztés és végül az általános szimbolika sorrendjében fogjuk csoportosítani.

Beethoven zenéjét szemügyre véve mindenekelőtt a *tempóvétel* és a *tempójelzés* nyilvánvalóan expresszív jellege tűnik szemünkbe. Már fentebb említettük, hogy Beethoven saját műveinek előadásában a helyes tempóvétel kérdését szinte minden másnál fontosabbnak tartotta. A szonáták egyszerű átlapozása bárkit meggyőzhet arról, hogy Beethoven tempójelzéseinek megfogalmazása éppen a zenei kifejezés precizitása tekintetében a legnagyobb gonddal történt. A korábbi szonátákban még megelégszik az ilyen általános jelzésekkel: *op. 2—II: Largo appassionato*, — *op. 7: Largo con gran espressione*, — *op. 10—III: Largo e mesto*, — *op. 22: Adagio con molta espressione*, *op. 27—I: Adagio con espressione*, — *op. 79 és 81a: Andante espressivo*. Később mind részletesebbek lesznek utasításai, különösen amióta kísérletet tesz arra, hogy az olasz műszavakat németre fordítsa (ez is arra mutat, mekkora fontosságot tulajdonított Beethoven a tempójelzésnek): *op. 90: Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.* — *Op. 101: Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. Langsam und sehnsuchtsvoll. Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit.* — *Op. 106: Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento.* — *Op. 110: Arioso dolente.* — *Op. 111: Adagio molto, semplice e cantabile.*

A tempójelzéseket kutatva, megállapíthatjuk azt is, hogy a virtuóz előadásra valló utasítások (*Allegro molto e con brio*) éppen a korai művekben tűnnek fel a legsűrűbben, míg a középső időszak hatalmas művei (Waldstein, *Appassionata*) tempójelzésben is a legegyszerűbbek; bizonyos

tekintetben ez a mértéktartás is az «immer simpler» elvének megvalósítására vall. Érdekes, hogy a «... ma non troppo» (nem túlságosan) utasítás sokkal gyakrabban kerül gyors, mintsem lassú tempójelzések mellé; Beethoven tehát nyilván károsabbnak, zavaróbbnak tartotta a gyors tempó hajszolását, túlhajtását, mint a lassúét (különben ez az előadási elv expresszív tekintetben ma is teljesen megállja helyét).

Az egyes tételtípusok jellegéről már az előző fejezetben szóltunk. Megállapítottuk, hogy a beethoveni adagio vagy largo tempójában és jellemében egyaránt szubjektívebb, közvetlenebb líra, mint pl. Mozart vagy Haydn lassú tételeinek inkább az andante felé hajló típusa. A jellegzetesen beethoveni adagio teljesen belemerül valami sajátos, önmagát feloldó kozmikus alapérzésbe, s éppen ezért nem tűri meg a tétel belsejében a kontrasztot, amely az «ellentétes középérés» alakjában Mozart és Haydn lassú tételeinek ú. n. románcformáját oly gyakran meghatározza. Ezek a régebbi, románcformájú lassú tételek lényegükben még a régi barokk zenei lírájának maradványai; ez a típus erősen intellektualizált érzelmeiben is szerette a kiélezett szembeállítást. A beethoveni adagio, amely már maga az áradó érzelem, természetesen nem illeszkedik bele az «adagolt érzelmeknek» ebbe a racionalista játékába.

Ugyanez a gondolat vezeti Beethovent a hagyományos menuettnak újfajta scherzo-típusával való pótlására. A beethoveni scherzo általában az erőteljes emberi vitalitás jelképe; éppen ezért tematikája dallamtalan, primitív, világa a naturalizmusé, alaphangulata a bizarr iróniához áll közel. Beethoven jól tudta, hogy a régi menuett

(amelyet kivételesen, határozott célzattal néha még ő is felhasznál) szembetűnő gesztusszerűségével óhatatlanul a XVIII. század egész arisztokratikus világát idézi a hallgató lelki szeme elé. Éppen ezért súlyos mondanivalójú, komolyhangú munkáiban sohasem alkalmazza, mindig csak ott, ahol könnyed, tréfás hatásokról van szó (*op. 20, op. 22, op. 31—III, 8. Szimfónia*).

A tempóvétel mellett ugyancsak egészen kivételes fontosságú a zenei kifejezés szempontjából a *ritmika* kérdése. Sőt talán túlzás nélkül megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy Beethoven expresszív stílusának éppen a ritmikai kifejezés problémája áll a középpontjában. Ez egyúttal rávilágít arra is, hogy Beethoven expresszivitása elsőslegesen hangszeres jellegű (tisztá vokális kifejezésben tudvalevően a melodikus expresszió van túlsúlyban a ritmika rovására). Schindler tanúsága szerint már a kortársi szemlélőnek feltűnt a Beethoven szerkesztésében megnyilvánuló ritmikai eszközök («Cäsuren und rhetorische Pausen») beszédessége, kifejező volta. Ezekről az eszközökről fentebb, a tematika kapcsán már szóltunk; Jalowetz nyomán megállapítottuk, hogy a kótákkal kiírt ritardando és accelerando, a motívika szétbontása és lehasítása, motívumrészeknek ütem ellen való szinkópás vezetése mind olyan eszközök, amelyek Beethovennél egészen kivételes mértékben az erősen differenciált zenei beszéd, a zenei retorika szolgálatában állnak. Az ilyen kótával kiírt gyorsítások és lassítások példáin kívül természetesen előfordulnak Beethoven-nél olyan esetek is, ahol a kívánt lassítást illetőleg gyorsítást csak a szokásos előadási utasítással jelzi — a tempómódosításnak miként való kivite-

lét és mértékét tehát rábízza az előadóra. Érdekes megfigyelni, hogy ezt szinte kivétel nélkül csak a ritardandóval teszi; a szóval jelzett (tehát mértékében többé-kevésbé szabadon maradó) *accelerando* Beethoven zeneműveiben rendkívül ritka és azonkívül (ami szintén fontos) majdnem mindig *decrescendo*, halkítás kíséretében jelenik meg. Ez a megállapítás összhangban áll Riesnek ama megfigyelésével, hogy Beethoven *crescendókban*, *fokozásokban* inkább visszatartotta, semmint siettette a tempót. Nevezetesen a *finale-crescendóknak* gyorsítva való előadása *stretta-szerű* operai benyomást tesz és határozottan ellenkezik Beethoven intencióival. Általános elvként tehát megállapíthatjuk: ott, ahol Beethoven erre határozott utasítást nem ad, gyorsítást alkalmazni nem szabad. Nagyon erős és rohanó emóció esetén Beethoven a kívánt siettetést amúgyis pontosan kiírja (legtöbbször a kótaértékek felezésével vagy pedig tempóváltoztatással) és nemigen bízta azt az előadó tetszésére; vagy pedig valamilyen más ritmikai eszközzel (motívumrövidítés, szinkopáció) kelti a gyorsítás illúzióját. Ebben a tekintetben Beethoven utasításai mindig a legpontosabban betartandók.

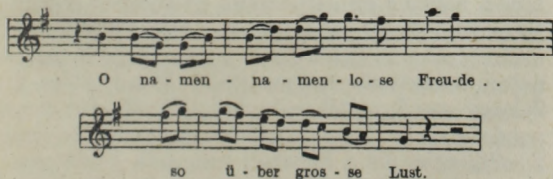
A ritmika kérdésével kapcsolatban kell felmlítenünk azt is, hogy adataink szerint Beethoven játékában az *allegro-tételek* *kantábilis* melléktémáit általában lassúbb tempóban vette, mint a főtémákat. Ez legtöbb esetben csak a témák kótaképében már amúgyis kifejezett témái ellentétnek további fokozását jelenti, mivel Beethoven a melléktémáknál már a puszta optikai szuggesztió eszközével is (hosszú kótaértékek) utal a témák nyugodtabb jellegére.

A scherzotételek ritmikai kifejezését illetően megjegyezzük, hogy a speciális scherzohatások e tételekben eleve lehetetlenné teszik bármiféle expresszív-érzelmes tematika kialakulását. Ilyen tipikus scherzohatásként már fentebb említettük a zenei mondatok egymásbatolásából keletkezett ütembeli aszimmetriát. Ilyenek továbbá az ú. n. pseudo-ütemelőzők (a tétel teljes ütemmel kezdődik, de olyan motivikával, mintha ütemelőzős volna ; példája az *op. 97* B-dur trio scherzotétele) és a metrikai «lebegés» eszköze ; ilyenkor a scherzo motivikája úgy alakul, hogy egészen a zárlat belépéséig nem tudjuk, melyik tulajdonképpen a súlyos és melyik a súlytalan ütem, tehát zavarban vagyunk a megfelelő ütemező reflexmozdulatokat illetően (*op. 2—III* C-dur szonáta, *Eroica* scherzója).

A *dinamikára* nézve Beethoven stílusában mindig ki szokták emelni a hangerő hirtelen változásának expresszivitását. Az ilyen erőszakos, meglepő dinamikai fordulatok Beethovennél valóban szembetűnők (mellesleg : a késői stílusban kevésbé, mint az első korszakban); általában azonban azt mondhatjuk, hogy használatuk átlagban véve sem gyakoribbnak, sem szélsőségesebbnek nem mondható, mint Mozartnál vagy Ph. Emanuel Bachnál. A mai játékos kétségtelenül hajlamos arra, hogy Beethoven műveiben az ilyen ellentéteket jobban kiélezzze, energikusabban adja elő, mint pl. Mozart zenéjében — ami végeredményben bizonyos mértékig megokolható a beethoveni és a mozarti hangzás-típus (Klangstil) különbözőségével, de javarészen mégiscsak romantizáló önszuggesztió következménye. Mint érdekes dinamikai abnormitást

jegyezzük fel a későbbi Beethoven-művekben feltűnő pp-ban elhaló záradékokat, és pedig az első korszak gyakorlatával ellentétben nemcsak lassú, hanem gyors tételekben is (Appassionata első tétele, *op. 90* mindkét tétele).

A szorosan vett *melodika* tekintetében feltűnően sovány eredményt nyújt Beethoven expresszív típusainak vizsgálata. A dallamalkotás mindig elsőslegesen a vokális kifejezés eszközének számított, s így Beethovennek meglehetősen idegen terület. Az az érzésünk, hogy Beethoven a vokális zenében, az énekben valahogyan nem tudja «kibeszélni magát»; amennyire szabadon és gátlás nélkül fejezi ki magát a hangszerek nyelvén, annyira akadozó és zárkózott a vokális dikciója. Moser hívta fel a figyelmet arra, hogy Beethoven mennyire nem volt «eufónikus» jelenség (mint pl. Mozart vagy Schubert) és hogy ének-szólamai a legnagyobb izgalom, szenvedély pillanatában nem találhatnak más expresszív fordulatra, mint az izgatott szótagfelezés jellegzetesen instrumentális gesztusára :



E figura elsőslegesen instrumentális jellegének bizonyítására hivatkozhatunk az *op. 31—II* D-moll szonáta első Allegro-motívumára.

A tulajdonképpeni olaszos dallamstílus, a belcanto típusával Beethoven nem tudott meg-

barátkozni; nem csoda, hogy melódikájában a korbeli kritika a dallamoknak ugyanazt a szét-szaggatását kifogásolja («zerhackte Melodien»), amely már Ph. Emanuel Bach munkáiban is feltűnt a kortársaknak. Beethoven melódiastílusával valóban szaggatottabb, jóval gazdagabb tematikus szünetekben, mint (az egyetlen Ph. Emanuel Bachot kivéve) akármelyik régebbi komponistáé. Hiszen olyan témákat is találunk nála, amelyek szinte felerészben szünetekből állnak (*op. 7* Es-dur szonáta *Largója*; *op. 10—III* D-dur szonáta *fináléja*). Ma már természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy ezek a szünetek legkevésbé sem jelentik a zenei-lélektani események stagnálását, hanem legnagyobb mértékben expresszív jelentésűek, amiként a *Fidelio* börtönjelenetében a legnagyobb feszültség pillanataiban való alkalmazásukból is kiderül (kifejező elhallgatások!).

A vokális kifejezéstől mindinkább elforduló újfajta expresszív dallamstílus egyik eszköze a nagyterjedelmű dallamugrások, szélsőséges fekvésváltások hirtelen alkalmazása is, amit Beethoven sokszor humorisztikus értelemben szokott kihasználni, pl. a *scherzok*ban; ugyanide tartozik aztán a zongoramelodika és a zongorajáték terjedelmi határainak nagymértékű kiterjesztése is. Sokszor megfigyelték már, hogy Beethoven zenei gondolatainak megvalósításában nem egyszer konfliktusba jut a korabeli zongorák korlátozott hangterjedelmével. Mindenesetre jellegzetes tény, hogy Mozart muzsikája úgyszólván sohasem jut ebbe a helyzetbe, hanem eleve megelégszik a hangszerén adott terjedelemmel, — míg Beethoven az őt jellemző expanzivitással mintha állandóan ostromolná a rendelkezésére álló hang-

eszközök határait, dinamikai és terjedelmi (mélység-magasság) tekintetben egyaránt.

Teljesen hangszeres jellegű kifejezőeszköz továbbá az Appassionata elején előforduló tematikus trilla. Ama közelfekvő ellenvetésre, hogy hiszen a trilla már az olasz bravuréneknek is tipikus eszköze, meg kell jegyeznünk, hogy a vokális stílusban nem tematikus, hanem díszítő trillákról van szó s alkalmazási helyük ennek megfelelően rendszerint a zárlat, a stretta; Beethovennél ezzel szemben az idézett tématrilla nyomatékosan expresszív, tematikus jelentésű («hidegleléses trilla», mint a romantikus magyarázók mondták), a vokális típustól tehát gyökeresen különbözik.

Egyetlen határozottan vokális jellegű expresszív dallamfordulat Beethovennél a késleltetés, amely szabályszerű feloldásával együtt az ú. n. «Seufzer» hagyományos figuráját alkotja; ez utóbbiról pedig már a tematika vizsgálatánál megállapítottuk, hogy Beethoven nem annyira kifejlesztésére, mint inkább eltüntetésére, fokozatos kiküszöbölésére törekszik. Lágy, könnyörgő jellegének bizonyítására igen érdekesek Beethovennek a Missa solemnis vázlataiban illetően figurák mellé odajegyzett szavai: «durchaus simpel, Bitte, Bitte, Bitte» (a Dona nobis pacem szakaszában) s az egyebütt, ugyancsak vázlatkönyvekben feltűnő «les derniers soupirs» megjegyzése.

Milyen szerepe van a *harmóniának*, az akkordok rendszerének Beethoven expresszív stílusának alakulásában? — Erre a kérdésre csak röviden válaszolhatunk. Mint már a tematika elemzésében, itt is hangsúlyozzuk, hogy kifejezés tekintetében nem annyira a magában vett akkordbeli

diszszonanciának, mint inkább az akkordok összefűzésének, tonális rendjének van legnagyobb szerepe. Valamely tonálisan váratlanul érkező hármashangzat adott esetben erősebb hatás keltésére lehet alkalmas, mint a legerősebb diszszonancia; a harmónia kromatikus elmozdítása pl. legtöbbször igen erős felderítő vagy borulati (expanzív vagy depresszív) kifejezést, túlzott esetben pedig, megfelelő környezetben erősen humorisztikus hatást kelt (8. Szimfónia).

A harmóniai feszültség érzését Beethoven nagyon tipikus módon ú. n. váltódominánsok (közbeiktatott mellékdominánsok) halmozásával éri el; ezáltal a harmónia s a tonális benyomás a szokottnál jóval sűrűbben (pl. nyolcadonként) váltakozik, ami egészen különös, Mozartnál még szinte ismeretlen tömötséget, feszültséget hoz a szerkesztésbe. Jó példákat találunk az *Eroica* első részében, az *op. 81a* Es-dur szonátában és következetes alkalmazásban az *op. 120* Diabelli variációk 28. változatában.

Az egyes akkordalakzatok közül csupán az ú. n. szűkített hetedhangzatnak (pl. fis-a-c-es) van határozottan körülírható érzelmi jelentése; rendszerint a rettenetes, fájdalmas érzést szimbolizálja, ugyanúgy, mint Mozartnál, akinek muzsikája ilyen akkordokkal kelti életre a *Varázsfuvola* szövegkönyvében kívánt «rettenetes akkord»-ot. Beethoven leginkább patétikus jellegű ifjabbkori műveiben él vele (*Gyászkantáta*, *Pathétique*, *op. 10—III* Largo e mesto); később felette takarékosan bánik e figurával. A Beethoven-epigonok aztán, különösen Mendelssohn, ezt a harmóniai formulát az unalomig elkoptatták.

Végeredményben az expresszív szerkesztés

ideáljával függnek össze azok a nehézségek és hibák is, amelyek Beethoven zenekari *hangszerelésében* már Wagner ideje óta a karmestereknek állandó problémát és gondot okoznak. Arról van szó ugyanis, hogy Beethoven hangerőben egyenrangú tényezőkként alkalmazza a vonósok és a fúvósok minden csoportját és minden szólamát, ami különösen akkor vezet hangzási nehézségekre, ha a fafúvók valamelyik szólamának vagy kisebb csoportjának egvmagában kell a tematika vonalát a teljes vonóskarral szemben érvényre juttatnia. Erre korlátozott hangerejük miatt természetesen nem képesek. Aránylag könnyű a segítség olyan esetben, ahol rézfúvókkal lehet a témavonalat megkettőzni; ez azonban a Beethoven idejében használt rézfúvók hangsorának hiányos volta miatt (csak az ú. n. természetes felhangokat tudták megszólaltatni) nagyon sokszor egyáltalában nem volt lehetséges. Ezért is uralkodik zenekari műveiben olyannyira az akkordtematika, mint-hogy ezt a rézfúvók is nehézség nélkül át tudják venni. Az aránytalanság mindenesetre fennáll; modern dirigensek az erősítésre szoruló fafúvóknak rézfúvókkal való duplázása, illetőleg pótlása útján szoktak segíteni rajta.

Ezeket a valóban fennálló aránytalanságokat nem származtathatjuk csupán Beethoven süketségéből. Beethoven már betegségének kezdete előtt tökéletesen elsajátította Mozart és Haydn hangszerelési technikáját, ahol ezek a nehézségek egyáltalában nem, vagy pedig csak minimális mértékben jelentkeznek. A nehézségek és aránytalanságok forrása ezzel szemben az, hogy Beethoven egészen más, sokkal súlyosabb és kényesebb feladatokat szán a zenekar egyes szólamainak, mint

akár Mozart, akár Haydn, a nélkül, hogy az elgondolásának megfelelő modern zenekar valóban rendelkezésre állt volna; hiszen Beethovennek élete végéig (csekély bővítéseket nem tekintve) Mozart és Haydn zenekari kereteivel kellett számolnia. Beethoven új elgondolásának lényege az, hogy sokkal erősebben individualizálja a szólamokat, mint elődei és minden egyes szólamtól teljes érvényrejutást, teljes expressziót kíván (amire a fafúvók nyilván sokszor teljességgel képtelenek). Mozartnak, Haydnnak ugyanez volt az apparátusa — de ott még nem tűntek fel ezek a nehézségek, minthogy náluk rendszerint teljes hangszercsoportok, nem pedig individualizált szólamok állnak egymással szemben. Az ő zenéjükben tehát a feladatok összhangban vannak a hagyományos zenekari apparátus lehetőségeivel, Beethovennél viszont már nem. A vonósnégyes-kompozícióban ezek a problémák nem merülnek fel; talán részben ez is hozzájárul ama jelenség magyarázatához, hogy az öregedő, magános Beethoven a szimfóniák sorának lezárta után végül is a vonósnégyes műformájánál állapodott meg véglegesen.

A hangnemi szimbolika kérdése tulajdonképpen már átvezet a technikai vonásokon túlmutató tiszta zenei *szimbolizmus* nehéz problémájára. A hangnemek szimbolikája már a nagy barokk zenében fontos szerepet játszik, ahol az egyes zenei számok (áriák, együttesek, kórusok, stb.) hangnemi diszpozíciója átfogó tervszerűséget árul el, melynek egyes állomásai (a hangnemi sötétítés vagy megvilágosítás révén) szoros összefüggésben vannak a cselekmény menetével. Beethovennél ezzel szemben inkább az egyes művek alaphangnemének megválasztása mutat bizonyos

szimbolikára: *C-moll* általában a patétikus és heroikus hangulatok hangneme (Gyászskantáta, Pathétique, Eroica gyászinduló, Coriolan, 5. Szimfónia); a *G-dur* ethosza könnyed lovagias gesztusok emlékét idézi fel (*op. 18—II* vonósnégyes, *op. 51—II* rondo, *G-dur* zongoraverseny); az *Es-dur* hangneme ünnepélyes, esetleg heroikus tematikát vált ki (Eroica, Es-dur zongoraverseny).

Szimbolikájának tárgya, modellje legtöbbször valamely lelkiállapot (Appassionata), temperamentum (melankólia) vagy jellemkép, illetőleg karaktertípus (Bonaparte: Eroica, Coriolan, Egmont, stb.). Vizsgáljuk meg most kissé alaposabban: miben áll és milyen eszközökkel jön létre a fentemlített példák szimbolikus hatása.

Az említett típusok közül leggyakrabban az *appassionata*: szenvedélyes zene szimbolikájával találkozunk és pedig nem csupán a határozottan e névvel jelzett *op. 57* szonátában, hanem egész sor egyéb munkában is, amelyek e fogalmat legtöbbször tempojelzésük mellett viselik (*op. 2—II*: Largo *appassionato*, *op. 106*: Adagio... *appassionato*, *op. 111*: Allegro... *appassionato*). Minde művek közt az általános szenvedélyesség ismertetőjelen túlmenően nem sikerült közelebbi kapcsolatot találni. Bonyolítja e kérdést az is, hogy az *op. 57* szonáta esetében Beethoven állítólag ezt mondta a szonáta poetikus tartalma felől érdeklődő Schindlernek: «Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm». Ezen az alapon hivatott és kevésbbé hivatott interpretátorok ismételten megkísérelték már e szonátába a Beethoven említette Shakespeare-dráma programját belemagyarázni — fölöttébb kevés sikerrel. — Sokkal óvatosabb már R. Rolland értelmezése. Szerinte «egyáltalában

nem mindegy, hogy Beethoven lelkivilága az *Appassionata* megírásakor Shakespeare *Viharjával* volt rokonságban». Ezt már inkább elfogadhatnók; de Beethoven szavaiból egyáltalában nem derül ki, hogy már a szonáta megírásakor gondolt-e Shakespeare drámájára, vagy pedig csak utólag, Schindler kérdezősködése kapcsán vetíti-e vissza ezt az emlékképet. Az utóbbi esetben is kétségtelenül jogunk van a kétféle alkotás szimbolikája közt valamiféle rokonságot feltételezni.

A többi eset különben, ahol Beethoven zenéjét valamilyen drámával tudjuk kapcsolatba hozni (*Coriolan*-, *Egmont*-, *Leonora-nyitányok*) világosan bizonyítja, hogy egyik esetben sem a cselekmény menete, a dráma voltaképpen lefolyása ihlette meg Beethovent, hanem mindig valamilyen hősi figura jellemképe. A nyitányok és egyéb művek zenei lefolyása merőben zenei-architektonikai szempontok szerint megy végbe (ezek megint nem szükségszerűen azonosak a hagyományos szonátaformával). Ha itt-ott mégis némi utalást találunk a dráma valamely cselekményrészletére (pl. a *Leonora-nyitányok* trombitajelében), akkor csupán emlékképszerűű idézetről, nem pedig programzenei ábrázolásról van szó. Az a szellemi-szimbolikai viszony tehát, amelyben Beethoven zenekari művei a szimbolikusan megjelenített dráma, illetőleg helyesebben drámai személy eszméjével és alakjával szemben állnak (ez a *Bonaparte-Eroica* szimfóniára is vonatkozik), csakis az emlékezésnek és pedig az erősen affektív módon színezett emlékezésnek a magatartása lehet.

Természetes, hogy ebben az affektív emlékezésben legalább is akkora része van Beethoven

saját temperamentumának és érzésvilágának, mint a szimbolizált személyének. Semmi kétség nem állhat fenn azirányban, hogy Coriolan, Egmont, Leonora vagy Bonaparte figurájában Beethoven elsősorban önmagát jellemezte; legalább is ugyanannyit adott önmagából, mint állítólagos modelljei jelleméből. Ezért is olyan sok a közös vonás Beethoven illetén zenei jellemképei közt, éppen a kifejezés szimbolikája tekintetében. Akár Leonora, akár Coriolan, akár Bonaparte hősiességéről van szó, Beethoven mindenütt lényegében egyfajta heroikus zenét alkot, s ez mindenekelőtt a saját lelkiállapotára, érzésvilágára fog fényt vetni. A heroikus művészet beethoveni alapfelfogása általában a felvilágosodás és a német idealizmus eszmevilágában gyökerezik; zenei eszközei pedig a francia empire művészetből származnak, mely az «*élan terrible*», az «*éclat triomphale*» (jellegzetesen lefordíthatatlan fogalmak) zenei tipológiájának megteremtésével pompás zenei nyersanyagot nyújtott Beethovennek. Beethoven heroikus empire-stílusának kellékei: a mindenütt feltűnő katonás indulóritmusok, a felrázó riasztóhatások nagyrészt innen, Méhul, Cherubini, Dalayrac, Kreutzer zenéjéből származnak.

Azt mondtuk, hogy Beethoven minden nyitányhőisében voltaképpen önmagát rajzolja; ez a megállapítás azonban nemcsak a heroikus Beethovenre vonatkozik, hanem pl. a búskomorságba merülő melankolikusra is. Az *op. 10—III* D-dur szonáta megrázó Largojáról maga Beethoven jelentette ki, hogy az «a melankolikus ember lelkiállapotának rajza»; az *op. 18—VI* B-dur vonósnégyes utolsó tételét pedig «La

malinconia»-nak címezi. Ez mind önarcképe Beethovennek ; gondoljunk csak arra, hogy már legelső, 1787-ből ránkmaradt levelében így ír : «Dazu kommt noch Melancholie, welche vielleicht ein grösseres Übel als meine Krankheit selbst ist». Ezeket tehát voltaképpen olybá vehetjük, mint Beethoven melankolikus alaptermészetének kivételes módon felszínre való törését. Egyébként rendkívül ritka eset, hogy szubjektivitásának ennyire szabad folyást engedjen ; ez jellemzőn csakis lassú tételekben történik meg vele.

Fiatalabbkori műveiben e mellett itt-ott megfigyelhetjük a pátosznak bizonyos túlhajtását (különösen a fentebb idézett C-moll művekben) ; R. Rolland például nem minden alap nélkül bizonyos színészkedő gesztust fedez fel a Pathétique-szonáta zenei stílusában. Habár a gesztus őszinteségében az 1790. évi Gyászkantáta tanúsága szerint nincs okunk kételkedni (különben 1805-ben nem érdemesítette volna melódiáit felelevenítésre), Beethoven később mégis csak leveti ezt a patétikus stílust. Az Appassionata és az Eroica idejére mondanivalójának súlya nemhogy csökkenne, inkább még növekszik, mégis kevésbé kirívó benne a patétikus, magát mutogató zene ; valahogyan tartózkodóbb, kevésbé gesztikus lett az egész muzsikája. Úgy hiszem, minden muzsikos ösztönösen megérzi ezt a különbséget ; mondhatjuk talán következetesebb, erőteljesebb stilizálásnak is a későbbi stílus javára.

Ugyanitt kell közbeiktatnunk még azt a megfigyelést, hogy a késői Beethoven tapasztalat szerint mind takarékosabban bánik az «expresszív» előadási jelekkel. A fiatal Beethoven munkái (pl. éppen a Pathétique bevezetése) még telve

vannak ilyen jelzésekkel: rövid, néhány hangra terjedő crescendo-kkal, sforzatokkal és hasonlókkal. Állítsuk melléje az *op. 106* Hammerklavier-szonáta Adagióját; crescendo- vagy decrescendo-jelét egyáltalában alig találunk a teljes tétel folyamán. Ez természetesen nem annyit jelent, hogy a későbbi Beethoven zongoramuzsikája kevésbé kifejező, mint az első időszakbeli; hanem csak annyit, hogy másfajta, tartózkodóbb, inkább befelé forduló, kevésbé hangos lett a kifejezőmódja. A késői Beethoven nyilván sokkal kevésbé kíván az előadótól dallambeli espressivót; a fentidézett Hammerklavier-Adagiot, vagy a 9. Szimfónia öröm-melódiáját például (és általában a fentebb B csoportba sorozott témákat) teljesen lehetetlen és stílustalan volna érzelmesen-árnyalva előadni; tehát az expresszió a melódika részleteiről áthelyeződött az összbenyomásra.

Az említett példák szempontjából valahogyan férfiasabbnak, fegyelmezettebbnek, nagyobbvonalúnak is érezzük a késői művek muzsikáját. Általában igaza van Rollandnak abban, hogy Beethoven a legférfiasabb muzsikus (Rolland tiltakozik is ellene, hogy nők interpretálják műveit).

Ugyanezzel a vonással függ össze Beethoven hatalmas és eddig igen kevésbé méltányolt humora is. Igazi humora ugyanis csak alapjában férfias természetnek lehet, mint a muzsikuskok közt Beethoven mellett különösen Bachnak, Händelnek vagy Haydnnak. Már e munka elején tiltakoztunk Beethoven művészetének mindenestül a nagy tragikus gesztusba való fullasztása ellen. Itt természetesen nincs módunk rá, hogy az erőteljes zenei humornak valamennyi Beethovennél ki-

mutatható példáját felsoroljuk. Különben is e témáról Th. Veidl igen alapos könyvet (*Der musikalische Humor bei Beethoven. 1929*) állított össze, amelyben nem kevesebb mint 347 példával bizonyítja Beethoven zenei humorának sokoldalúságát, gazdagságát. Bizonyítékai részben talán vitathatók, de legtöbb példája határozottan meggyőző. Próbaként minden igyekvő zongorista megtehetné a következőket: vegye csak elő az *op. 2—II* A-dur, az *op. 7* Es-dur, az *op. 10—II* F-dur, az *op. 10—III* D-dur, az *op. 14—II* G-dur szonáták egyikét vagy másikat és próbálja az eredeti dinamikai jelzések pontos betartásával, tehát minden szentimentális enyhítés nélkül úgy eljátszani, mintha nem tudná, hogy Beethoventől valók; gondolja, mondjuk azt, hogy Haydn szerzeményeiről van szó. Vajjon nem fogja-e nagy részüket (a lassú tételek kivételével) határozottan tréfás, szellemes, humoros muzsikának találni?

A művészi humor magatartása bizonyos distanciát, az érzelmi matérián való felülemelkedést kíván az alkotótól. Ezt a distanciatartást aztán más téren, nevezetesen a gyászos, súlyosan patétikus kifejezés területén is megfigyelhetjük. Az *op. 13* Pathétique és az *op. 26* (gyászindulós) As-dur szonátákkal kapcsolatban már Rolland rámutatott arra, hogy Beethoven itt bizonyos mértékben színészkedik, megjátssza a gyászinduló patétikus hangulatát.

Ebben a pontban határozottan csatlakoznunk kell Rolland nézetéhez, — annál inkább, mivel tudjuk, hogy az említett gyászinduló első tervei (akkor még nem gyászindulónak, hanem egyszerűen csak «marcia»-nak jelezte Beethoven) az

op. 24 (Frühlingssonate) és az op. 27—I fantáziaszonáta határozottan derűs alaphangulatú témáinak társaságában jelennek meg a vázlatokban; hiszen más vonatkozásban is megállapítottuk már, hogy Beethoven egyazon időben merőben ellentétes alaphangulatú műveken tudott egyszerre dolgozni. Ez is a szimbolizált érzelemtől való bizonyos distanciára vall. Hasonlót állapíthatunk meg a rendszerint igen szubjektív zenének minősített Eroica-gyászinduló esetében is; Beethoven itt sem lehetett teljesen gyászos hangulatban, semmiképpen sem volt valami ellenállhatatlan gyászos emóció rabja. Ilyen lelkiállapotban aligha lett volna képes arra az aprólékosan javító kritikai munkára, amely e tétel vázolatait jellemzi.

Beethoven zenei stílusa általában meg lehetőszen távol áll a szabadon áradó, rendszerint dalszerű formákban megnyilatkozó lírai szubjektivizmustól; ahol szonátaiban kivételesen mégis erre a területre téved (op. 27—II. Cis-moll), ott mintegy mentegeti magát a «sonata quasi una fantasia» jelzéssel. Nem valószínű, hogy Beethoven ezt a szokatlan alcímet (különösen a «quasi» kifejezéssel) éppen dicsérve kiemelő jelzőnek szánta volna.

Ez a témájával szemben valamelyes tartózkodásban megnyilvánuló distancia-tartás nagyon jellegzetesen megmutatkozik a Fidelio kifejezési skálájában, amelyet éppen ezért már a kortársak inkább oratórikus, mintsem drámai jellegű zenének minősítettek. Bármennyire sikerüljön például az első felvonásbeli híres kánonquartett szimbolikáját, kanonikus szerkesztését az abszolút muzsika (s a vele rokon oratórium-stílus) szempontjából lélektanilag megindokolni (mind a

négy szereplő azonos zenei témaanyag különböző árnyalásával juttatja kifejezésre merőben ellentétes lelkivilágát), tény az, hogy a szimbolikának ez a túlfinom fajtája a drámai zenétől lényegében idegen.

Tagadhatatlan, hogy más esetekben éppen ez a bizonyos distanciaérzés, franciás objektivitás vezet váratlanul erős lélektani hatásokra Beethovent, mint pl. a Leonora-nyitányokban is szereplő trombitajel alkalmazásában. Ez a megszabadító trombitajel az egész operairodalom leghatásosabb ötleteinek egyike; felszabadító hatása (a közönségre is) óriási — éppen azzal, hogy a börtönjelenetnek félórán át szívszorongatón suttogó, majd meg szenvedélyesen ki-kitörő, legnagyobb mértékben affektív zenéje után végre megjelenik ez a teljesen személytelen jelkép, amely éppen azzal bizonyul olyan rendkívül hatásosnak, hogy egyáltalában nem expresszív a szónak szokványos értelmében. Képzeljünk csak a helyébe valami szívhez-szóló klarinét-dallamot (mondjuk a Bűvös vadász nyitányának híres melódiáját), — mily tökéletesen semmivé tenné az egész jelenet hatását! — Beethoven is jól tudta, hogy a trombitajel szimbolikája azzal áll vagy bukik, vajjon tényleg katonai jeladásnak, vagy pedig netán csak virtuóz trombitaszólónak veszi a hallgatóság (az utóbbi esetben természetesen vége a hatásnak) és éppen ezért rövidítette le a korai változatoknak még sokkal erősebben virtuóz szólóját a mai rövidebb, tömörebb, *realisabb* formára.

Beethoven szimbolikájának (éppúgy, mint zenei témaalkotásának) egyik fő jellemző vonása a szemléletesség, a plasztika; gondoljunk csak a nyitányokra. Maga Beethoven nem hiába tilta-

kozott (ellentétben a romantikusokkal) olyan szenvedélyesen mindenféle homályos, fantasztikus, titokzatos operalibretto ellen; nem valószínű, hogy hangszeres műveiben rácaffolt volna önmagára. Ahol meghatározott jellemet, helyzetet rajzol, ott ezt határozottan, világosan meg is mondja (Coriolan, Egmont, Leonore, 3. Szimfónia, Pastorale); ahol nem mond semmi ilyesmit, ott legalább is kockázatos vállalkozás a magyarázat erőltetése. Természetes, hogy mindez nem nagyon nyerte meg a romantikusok tetszését. Rendkívül jellemző e tekintetben Schumann felfogása, aki saját kijelentése szerint a többinél kevésbé szerette a 3. és a 6. Szimfóniát azért, «mert korlátokat állítanak a fantázia elébe!» Érthető, hogy az ilyen szempontból kevésbé meghatározott, sokkal nagyobb mértékben vitatható tartalmú 5. Szimfónia lett E. T. A. Hoffmann óta a romantika kedvence (mi viszont emlékezzünk vissza arra, hogy Beethoven a 3. Szimfóniát többre becsülte az 5.-nél, talán éppen hősi szimbolikájának kivételes világossága, plaszticitása miatt).

Ugyanebből a romantizáló megítélésből magyarázható az a megkülönböztetett szimpátia, amellyel az egész XIX. század irodalma Beethoven hangszeres muzsikáját a vokális zene rovására magasztalta. A tiszta hangszeres zene költői magyarázatában ugyanis sokkal fesztelenebbül, szabadabban lehet fantáziálni, mint az énekes zenében, ahol a megzenésített szöveg mégis csak korlátot állít a magyarázó önkény elé. Amikor Hoffmann Beethovenról ezt írja: «Das Genie empfindet das Wort als Fessel», vagy ezt: «Beethoven der Zauberer herrscht ganz frei nur

in der Märchenwelt der Instrumentalmusik», ezzel — mint most már tudjuk — határozottan a maga nézetét fejezi ki, nem pedig Beethovenét, akitől teljesen távol áll a «titokzatos varázsló» mesevilága.

Éppen ezért józan megfontolás után Beethoven nem is mondhatjuk démonikus természetnek. Általában ugyanis a határozatlan borzongást, a megszállottság állapotát, fenyegető, titokzatos veszély érzését, a halálfélelmet tartjuk a démonizmus jellemző vonásainak. Amennyire jellegzetesen megtaláljuk ezeknek jórészét Mozart némely művében (Don Juan-finale, G-moll szimfónia), épp annyira hiába keressük őket Beethovenénél. Beethoven, művészete és életrajza egybehangzó tanúsága szerint, a legnagyobb mértékben erőteljes, aktivista egyéniség volt; a borzongó halálfélelem érzését, úgy látszik, nem is ismerte. Már fentebb rámutattunk arra, hogy sokat emlegetett gyászindulói rendszerint hosszas reflexív munka eredményeként jöttek létre, nem pedig valamiféle ösztönös halálfélelem termékei. Beethoven általában nem igen foglalkozott a halál gondolatával; ebben lelki rokona Händelnek, szemben Bach vagy Mozart domináló haláltudatával («Komm süßer Tod», Requiem, stb.).

Beethoven zenéjének a kifejezés, a hallgatóra tett benyomás tekintetében egyik jellegzetes vonása az erőteljesség is, amelyet minden fogékony hallgató saját tapasztalásából ismer. Találó megfigyelése Rollandnak, hogy pl. a 3. Szimfónia meghallgatásakor önkéntelenül is erősnek, acélosnak, büszkének érezzük magunkat (a leginkább rokon benyomásokat megint Händel zenéjével kapcsolatban tapasztalhatjuk magunkon). Ennek

az erőteljességnek egyik forrását kétségtelenül a művészi organizáció kivételes erejében ismerhetjük fel. Beethoven tervszerűen koordinálja a zenei kifejezés különböző eszközeit: az Eroicában pl. harmóniai és ritmikai keménység (disszonanciák és ütem ellen való szinkopálás) mindig párhuzamosan haladnak, támogatják egymást. Az epigonoknál már a művészi és emberi organizációnak ez a csodálatos egysége felbomlik: Schumann-nál csak a szinkópák maradnak meg, Mendelssohnál pedig csak a disszonanciák modorossága ritmikai energia nélkül s ezért mindkettejük művészete már puhább, kevésbé férfias, mint Beethovené volt.

Beethoven kifejező szimbolikája tekintetében különös figyelmet érdemelnek azok a részletek, ahol Beethoven a zenei kifejezés csúcspontjára érkezve, a hangszeres recitativo eszközéhez fordul (*op. 31—II, op. 110: Adagio-tétel, 9. Szimfónia: finale-bevezetés*). Ez az eljárás teljes összhangban áll Beethoven dallamalkotásának egyébként is példátlanul beszédes, beszélő jellegével, melyről a tematika kapcsán már megemlékeztünk. Inkább meglephet minket az, hogy Beethoven aránylag ilyen ritkán fordul ehhez az eszközhöz, amely már Ph. Emanuel Bach zongoraművei óta, mint az expresszív hangszeres stílus egyik hatásos típusa volt ismeretes. Hogy Beethoven e tekintetben jóval tartózkodóbb magatartást tanúsít Ph. Emanuel Bachnál, annak ösztönös tartózkodásán kívül (amely talán színészkedő exhibíciónak érezhette az ilyesmit) még az is oka lehet, hogy ez a hangszeres recitativo nem autonóm expresszív típus, hanem mégis csak quasi-recitativo; olyan, *mintha* énekelt deklamáció volna. Tulajdon-

képpen e felfogásból csak a végső következtések levonását jelenti, hogy pályájának végén, a 9. Szimfónia finaléjában Beethoven végül is átlép a hangszeres recitativo magatartásából a valódi deklamálás, a vokális énekbeszéd területére; a quasi-expresszió helyébe tehát az autonóm vokális kifejezést ülteti. Ez az, amit Wagner néhány évtizeddel később kissé célzatosan úgy fejezett ki, hogy «a 9. Szimfóniával a tiszta hangszeres zene bejelenti csődjét és átadja helyét utódjának, az énekhangnak» (szerinte természetesen azért, hogy ezzel megnyissa a kaput Wagner operai reformja számára).

Igyekeztünk az eddigiekben Beethoven zenéjének tartalmi szimbolikáját illetően néhány gondolatot felvetni úgy, hogy amellet a reális zenei élmény talajától se szakadjunk el túlságosan. Általában azt a benyomást nyerhettük, hogy Beethoven művészete igen is lényegesen túlhalad a tiszta artisztikus zenélés korlátain; kivételes nyomatékú szimbolikával és megjelenítő plasztikával elsősorban nem a szakértő zenészhez fordul, hanem általában mindannyiunkhoz, az emberhez, az Emberiséghez. Ez a beállítást és a belőle folyó tematikai, expresszív törekvések voltak azok a tényezők, melyekkel a korabeli zenekritika sehogy sem tudott megbarátkozni. A kor kritikussai nem tudták megérteni, hogy Beethoven újszerű belső kényszer ígézetében állva újítja meg a zene nyelvét, mondanivalóját; hogy éppen ezért kedveli néha a széles gesztusokat, máskor meg a legegyszerűbb, dísztelen népies melódiákat, egyszer a teljes fogású, tízujjas akkordikát, máskor az asztétikus tartózkodást, mert már nem főúri szalonok zárkózott és zeneértő

közönségének, előkelő amatőröknek szánja muzsikáját, hanem mindnyájunknak : a modern nagyváros és az egész emberiség ezerarcú közönségének.

A szabad fantázia problémája. A variáció.

Az eddigi fejezetekben erősen hangsúlyoztuk Beethoven alkotómunkájának tudatosságát, fegyelmezett tervszerűségét. Mindezek után azonban nem térhetünk ki az elől a kérdés elől, hogy vajjon milyen volt, milyen lehetett Beethoven muzsikája akkor, amikor formatervektől mentesen szabadjára engedte zenei fantáziáját? Milyen volt Beethoven híres zenei rögtönzése, milyen természetű volt a fantáziája?

Mindazok a kortársak, akik Beethoven csodálatos improvizáló játékaról megemlékeznek, csak nagy általánosságban utalnak a rögtönzésben megnyilatkozó gazdag fantáziájára, játékának megindító, magávalragadó erejére, de a zenei szerkesztés pontos leírásával adósaink maradnak. Az egyetlen kézzelfogható adatot e tekintetben Moschelesnek köszönjük, aki utal arra, hogy az *op. 80.* szám alatt kiadott ú. n. *Kórusfantázia* zongorabevezetése híven tükrözi Beethoven rögtönző stílusát. Ezen az alapon elindulva megállapíthatjuk még, hogy a majdnem ugyanabban az időben (1808) keletkezett *op. 77* G-moll zongorafantázia, minthogy a felépítés alapelveiben megegyezik amazzal, szintén Beethoven rögtönző módszerének dokumentumául szolgálhat. Bizonyos fenntartással idesorolhatjuk végül a «Sonata quasi una fantasia» jelzéssel megjelent *op. 27* zongoraszonátákat is. A probléma már most ez: mit tudunk e művekre támaszkodva Beethoven

rögtönző stílusáról és szabad fantáziájáról általában megállapítani?

Első megfigyelésünk az, hogy Beethoven fantáziája rendkívül mozgékony, szökdöső természetű lehetett; különösen *op. 27—I*-ben és *op. 77.* első felében állandóan epizódszerűen váltogatja a témákat. Zenei fantáziájának ez az állhatatlan jellege határozottan megkülönbözteti például Seb. Bachtól, akinek (mint az orgona-improvizációjáról fennmaradt leírások tanúsítják) még rögtönzésében is egységes fantáziája valósággal kizárja az epizódikus beiktatások, elkalandozások felmerülését. Beethovennek ezzel szemben már nyilvánvalóan védekeznie kell a torlódó fantáziaképek, a mellékutakra vezető epizódikus gondolatok ellen. Amint Beethoven munkamódszerének fentebb adott elemzéséből tudjuk, írásban kidolgozott műveknél a vázlatkészítés eszközével fegyelmezi önmagát. Utána a romantikusok már rendszerint ellenállás nélkül engedik át magukat az áradó fantáziaképek rohamának, mint például Schubert vagy Schumann nagyobb műveinek dalszerű epizódokra széthulló szerkezete, felépítése világosan mutatja.

Beethoven ilyesmit általában csak fentidézett néhány fantáziaművében enged meg magának. De még ezekben is nyilvánvaló igyekezettel keresi az egységesítés, összefogás eszközét. Az *op. 27—II* Cis-moll szonátában mégcsak csírájában, a tétel-főtémák «levezető» módszerében sejteti azt az összefogó elvet, melyet aztán az *op. 77* és *op. 80* fantáziákban (mindkét helyen a mű második, befejező részében, kulminációjában) teljes tisztaságában megvalósított: a szabad témavariáció, karaktervariáció elvét.

Véleményem szerint ebben a technikában találtuk meg a beethoveni szabad fantázia és rögtönzés kulcsát. A fentemlített két zongorafantázia döntő tanúsága mellett a további adatok egész sorát hozhatom fel bizonyítékul:

a) Beethoven pianista alkotómunkáját tudomásunk szerint variációkkal kezdte (Változatok Dressler témájára 1782-ből) és 41 év múltán megint azokkal is végezte (*op. 120. Változatok Diabelli témájára, 1823*). Variációs műveinek feltűnően nagy száma (28) is azt bizonyítja, hogy ezt a zenei típust magához különösen közelállónak érezte. Megemlíthetjük továbbá, hogy a jellegzetesen beethoveni «beszélő» ritmika példái is éppen az ifjúkori Righini-variációkban tűnnek fel először.

b) A szabad témavariáció technikája azonban az önálló variációktól függetlenül is nagy szerepet játszik a ciklikus szonátaformájú művekben (mint variációs-tétel) és pedig idő haladtával mind nagyobb mértékben és mind nagyobb nyomatékkal. A 3. és a 9. *Szimfónia*, az *op. 109*, *op. 111* szonáták finale-variációi közismertek mint a szabad karaktervariáció jellegzetes példái. Ugyanitt hivatkozhatunk arra, hogy az *Appassionata* és a *Kreutzer*-szonáta, az 5. és a 7. *Szimfónia* lassú középtételei szintén a variáció elvén épülnek fel (eredetileg a *Waldstein*-szonátáé is).

c) Beethoven tehát épp leghatalmasabb, legégyénibb műveiben, fontos helyre a variáció elvére alapított tételeket helyezett. Az *op. 77* fantázia példája azt is mutatja, hogy a szabad fantázia elemeiből nagyon sok került át a késői zongoraművekbe, és pedig éppen a szabad témavariáció formájában (*op. 109, 111, 120*). Általában ezt

mondhatjuk : minél egyénibb, jellegzetesebb valamely műve, annál biztosabban megtalálhatjuk benne a szabad témavariáció típusát, különösen a késői időben, amikor más tekintetben is kissé szabadabb folyást enged ösztönös egyéniségének, fantáziájának. A beethoveni zongorakompozíció végpontján álló Diabelli-variációk esetében éppen-séggel az az érzésünk támad, hogy Beethoven itt elragadta, magával sodorta a fantáziája, hiszen mindössze *egy* változatra kapott megbízást és mindjárt 33-at készített helyette; annyira kedve telt a variálómunkában. Hasonló féktelen alkotókedvről tesz tanúságot a 32 C-moll variáció is 1806—7-ből. Ezekben a variációkban maga a téma egyáltalában nem is fontos; inkább a benne rejlő fejlesztési, karakterizálási lehetőségek ragadják meg olyan hatalmasan Beethoven képzeletét; ezzel kapcsolatban az egyes változatok határai is mindjobban elmosódnak. Beethovennek egyáltalában nem célja, hogy minél több variációt készítsen, hanem inkább az, hogy minél egyénibb, jellegzetesebb változatokat adjon. Ezért ott, ahol a téma erősen megköti a kezét e tekintetben, megelégszik 4—5 változattal (*op. 26, op. 47*), míg másutt aztán valósággal ontja a változatos képleteket (*op. 120*).

*

Utunk végére értünk; befejezésül a modern stíluskutatás eszközével olyan zenei problémát világítottunk meg, amely talán legközelebb vezetett bennünket Beethoven alkotótípusának forrásaihoz. Teljesen tudatában vagyok annak, hogy Beethoven zenéjével kapcsolatban még számtalan

más probléma is felmerülhet, olyan kérdések, amelyekre hely hiányában itt kitérni nem állt módunkban.

Így is remélem, hogy sikerült a zenész szem-
szögéből, legalább a főbb vonásokban világos és
egységes képet adnom a beethoveni muzsika
sokágú problematikájáról. Igyekeztem minden-
képpen érvényre juttatni azt a vezérgondolatot,
amely munkám minden sorában előtttem lebegett ;
hogy t. i. a beethoveni művészet problémáit
magából a zenéből kiindulva kell megoldanunk,
oly módon, hogy minden zenei részletkérdésben
a *teljes* zenei hagyaték tanúságát tartjuk szem-
előtt és minden egyes felmerülő jelenséget, problé-
mát a teljes beethoveni muzsika szemszögéből
igyekszünk megítélni. Ez az alapvető egység-
szemlélet jelölte ki előtttem világosan azt az utat,
amelyen olvasóimat a fentiekben elvezetni, tovább
vezetni törekedtem.

IRODALOM.

- F. G. Wegeler—Ries : Biographische Notizen über L. v. Beethoven. I. kiadása 1838.
- A. Schindler : Biographie von L. van Beethoven. I. kiadása 1840.
- W. v. Lenz : Beethoven. Eine Kunststudie. 1860. — Beethoven et ses trois styles. 1852.
- A. B. Marx : Ludwig v. Beethoven. Leben und Schaffen. 2 kötet. 1859.
- A. W. Thayer (1866)—Deiters—Riemann : L. van Beethovens Leben. 5 kötet. Legújabb kiadása 1917—23.
- Nottebohm : Ein Skizzenbuch von Beethoven. 1865. — Ein Skizzenbuch von Beethoven. 1880. (e két közleményt újra kiadta P. Mies 1924-ben). — Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen. 1872. — Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze. 1887.
- Nottebohm—Kastner—Frimmel : Thematisches Verzeichnis nebst der Bibliotheca Beethoveniana von Em. Kastner. Legújabb kiadása 1925.
- Kalischer—Frimmel : Beethovens sämtliche Briefe. 5 kötet. 1906—8.
- Jalowetz : Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. Emanuel Bach. Sammelbände der IMG. XII. 1910—11.
- P. Bekker : Beethoven. Első kiadása 1911.
- H. Gál : Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven. Wiener Studien zur Musikwissenschaft. IV. 1916.
- H. Riemann : Analyse der Klaviersonaten Beethovens. 3 kötet. É. n. (Berlin, Hesse.)

- A. Leitzmann : L. v. Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönl. Aufzeichnungen 2 kötet. 1921.
- G. Becking : Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. 1921.
- Th. v. Frimmel : Beethoven-Handbuch. 2 kötet. Legújabb kiadása 1926.
- W. Nagel : Beethoven und seine Klaviersonaten 2 kötet. 1923—24.
- A. Schmitz : Beethovens zwei Prinzipie. 1923. — Das romantische Beethovenbild. 1927.
- A. Sandberger : Ausgew. Aufsätze zur Musikgeschichte II. Bd. Beethoven-Aufsätze. 1924.
- Neues Beethoven-Jahrbuch (szerk. Sandberger). 1924—.
- P. Mies : Die Bedeutung der Skizzen B-s zur Erkenntnis seines Stiles. 1925.
- Fr. Cassirer : Beethoven und die Gestalt. 1925.
- Papp Viktor : Beethoven és a magyarok. 1927.
- H. Böttcher : Beethoven als Liederkomponist. 1928.
- R. Rolland : Beethoven. A nagy teremtmény korszakok. Az Eroicától az Appassionatáig (ford. Benedek M.). 1929.
- W. Engelsmann : Beethovens Kompositionspläne. 1932.

IDŐRENDI TÁBLÁZAT.

Ez a tábla időrendben sorolja fel Beethoven zene-műveit és (kurzív szedéssel) a kiemelkedő életrajzi eseményeket, fordulópontokat. A besorolásra nézve a keletkezés, vagy ahol azt nem ismerjük biztosan, a kiadás évét vettük irányadónak ; ahol a kompozíció több éven át húzódott, a befejezés éve volt irányadó. Bizonytalan esetekben a megadott évszám *terminus ante quem*-nek tekintendő. — A könnyebb áttekintés kedvéért elhagytuk a csekélyebb jelentőségű kompozíciókat (kisebb kamarazeneművek, táncok, indulók, népdalfeldolgozások, kisebb variációk) és az egyenként megjelent kisebb dalokat. Mindezek felvételével a táblázat több mint kétszeresére dagadt volna. —

BONNI IDŐSZAK : 1770—1792.

1778. *A gyermek Beethoven első nyilvános fellépése.*

Variációk Dressler indulójára, 1782.

3 Zongoraszonáta: Es-dur, F-moll, D-dur (Kurfürstensonaten), 1783.

1785. *Beethoven udvari organista lesz.*

3 Zongoranégyes: Es-dur, D-dur, C-dur, 1785.

1787. *Bécsbe utazik Mozarthoz. Visszatér Bonnba.*

Variációk Righini témájára (Venni Amore), 1790.

Gyászkantáta II. József halálára, 1790.

Ünnepi kantáta II. Lipót trónralépésére, 1790.

Vonóstrió op. 3: Es-dur (megj. 1796), 1792.

1792. *Beethoven átköltözik Bécsbe.*

BÉCSI IDŐSZAK (1792—1827): BÉCS, BADEN,
MÖDLING, HEILIGENSTADT.

1795. *Beethoven első nyilv. zongorajátéka Bécsben.*

Három Trio zongorával op. 1: Es-dur, G-dur, C-moll, 1795.

II. Zongoraverseny op. 19: B-dur (megj. 1801), 1795.

Adelaide. Dal op. 46., 1795.

1796. *Beethoven fülbajának első jelentkezése.*

3 Zongoraszonáta op. 2: F-moll, A-dur, C-dur, 1796.

Fuvósoktett op. 103: Es-dur (megj. 1834), 1796.

Vonósquintett op. 4 (előbbiből átdolg., megj. 1796.), 1796.

2 Csellószonáta op. 5: F-dur, G-moll, 1796.

I. Zongoraverseny op. 15: C-dur (megj. 1801.), 1796.

Zongoraszonáta op. 49. II: G-dur, 1796.

Dramai jelenet «Ah perfido» op. 65., 1796.

Zongoraszonáta op. 7: Es-dur, 1797.

Szerenád vonóstrióra op. 8: D-dur, 1797.

Rondo zongorára op. 51. I: C-dur, 1797.

3 Vonóstrió op. 9: G-dur, D-dur, C-moll, 1798.

3 Zongoraszonáta op. 10 : C-moll, F-dur, D-dur, 1798.
 3 Zong.-hegedűszonáta op. 12 : D-dur, A-dur, Es-dur,
 1799.

Zongoraszonáta op. 13 : C-moll (Pathétique), 1799.

2 Zongoraszonáta op. 14 : E-dur, G-dur, 1799.

Zongoraszonáta op. 49. I : G-moll, 1799.

6 Vonósnégyes op. 18 : F-dur, G-dur, D-dur, C-moll,
 A-dur, B-dur (megj. 1801.) 1800.

Szeptett op. 20 : Es-dur, 1800.

I. Szimfónia op. 21 : C-dur, 1800.

Christus am Ölberge. Oratórium, op. 85. 1800.

Zongoraszonáta op. 22 : B-dur, 1800.

III. Zongoraverseny op. 37 : C-moll, 1800.

Zong.-hegedűszonáta op. 23 : A-moll, 1800—1801.

Zong.-hegedűszonáta op. 24 : F-dur, 1801. *Friedlingszongale*

Die Geschöpfe des Prometheus. Balletzene op. 43.
 1801.

Zongoraszonáta op. 28 : D-dur (Pastorale), 1801.

Vonósquintett op. 29 : C-dur, 1801.

1802. *Beethoven betegsége rosszabbodik. Heiligenstadti
 testamentum.*

Triószerenád op. 25 : D-dur, 1802.

Zongoraszonáta op. 26 : As-dur, 1802.

2 Zongoraszonáta op. 27 : Es-dur, Cis-moll (Mondschein), 1802.

Rondo zongorára op. 51. II : G-dur, 1802.

3 Zong.-hegedűszonáta op. 30 : A-dur, C-moll, G-dur,
 1802.

2 Zongoraszonáta op. 31. I és II : G-dur, D-moll, 1802.

Bagatellek zongorára op. 33 (1782 óta munkában),
 1802.

II. Szimfónia op. 36 : D-dur, 1802.

6 Dal Gellert szövegeire op. 48. 1803.

Románc hegedűre op. 40 : G-dur, 1803.

Szonáta zong.-hegedűre op. 47 : A-dur (Kreutzer),
 1802—1803.

Zongoraszonáta op. 31. III : Es-dur, 1804.

III. Szimfónia (Eroica) op. 55 : Es-dur, 1803—1804.

Zongoraszonáta op. 53 : C-dur (Waldstein, megj.
 1805.) 1804.

Hármas versenymű op. 56 : C-dur (megj. 1807.)
 1804.

Zongoraszonáta op. 57 : F-moll (Appassionata, megj. 1807.) 1804.

Románc hegedűre op. 50 : F-dur, 1805.

1805. Bécs francia megszállása.

IV. Zongoraverseny op. 58 : G-dur, 1805.

Leonore. Az opera első vázlata op. 72a. 1803—1805.

Zongoraszonáta op. 54 : F-dur, 1806.

IV. Szimfónia op. 60 : B-dur, 1806.

Hegedűverseny op. 61 : D-dur, 1806.

Leonore. II. változat op. 72a. 1806.

3 Vonósnégyes op. 59 : F-dur, E-moll, C-dur (Razumoffsky-quartettek), 1806—1807.

Coriolan-nyitány op. 62., 1807.

V. Szimfónia op. 67 : C-moll, 1805—1807.

I. Mise op. 86 : C-dur, 1807.

32 Variáció zongorára, C-moll, 1806—1807.

1808. Beethoven meghívást kap Kasselbe. — Vissza-vonul a hangversenyzéstől.

VI. Szimfónia op. 68 : F-dur (Pastorale), 1808.

Szonáta zong.-csellóra op. 69 : A-dur (megj. 1809.), 1808.

2 Trio zongorával op. 70 : D-dur, Es-dur, 1808.

Fantázia zongorára op. 77 : G-moll, 1808.

Fantázia zong. kórus és zenekarra op. 80., 1808.

1809. 4000 forint évjáradék. — Haydn halála.

V. Zongoraverseny op. 73 : Es-dur, 1809.

Vonósnégyes op. 74 : Es-dur, 1809.

Zongoraszonáta op. 78 : Fis-dur, 1809.

Zongoraszonáta op. 81a : Es-dur (Les Adieux), 1809—1810.

Egmont. Színpadi zene op. 84., 1810.

Vonósnégyes op. 95 : F-moll, 1810.

Trio zongorával op. 97 : B-dur, 1811.

Die Ruinen von Athen. Színpadi zene op. 113., 1811.

König Stephan. Színpadi zene op. 117., 1811.

VII. Szimfónia op. 92 : A-dur, 1812.

VIII. Szimfónia op. 93 : F-dur, 1812.

Szonáta zong.-hegedűre op. 96 : G-dur, 1812.

Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria
op. 91., 1813.

Fidelio. Leonore harmadik változata op. 72b., 1814.

Zongoraszonáta op. 90 : E-moll 1814.

Nyitány op. 115 : C-dur (Zur Namensfeier), 1814.

Der glorreiche Augenblick. Kantáta op. 136., 1814.

1814. B. teljesen visszavonul a nyilvános játéktól.

2 Zong.-csellószonáta op. 102 : C-dur, D-dur, 1815.

Meeresstille und glückliche Fahrt. Kantáta op. 112.,
1815.

Zongoraszonáta op. 101 : A-dur, 1815—1816.

An die ferne Geliebte. Dalciklus op. 98., 1815—1816.

Fuga vonósötösre op. 137 D-dur, 1817.

1818. A teljes megsüketülés kezdete.

Zongoraszonáta op. 106 : B-dur (Hammerklavier)
1818.

25 Skót népdal op. 108., 1815—1821.

Zongoraszonáta op. 109 : E-dur, 1820—1821.

Zongoraszonáta op. 110 : As-dur, 1821.

Zongoraszonáta op. 111 : C-moll, 1822.

Nyitány op. 124. (Die Weihe des Hauses), 1822.

Missa Solemnis op. 123 : D-dur, 1818—1823.

IX. Szimfónia op. 125 : D-moll, 1817—1823.

33 Variáció Diabelli témájára op. 120. 1823.

Bagatellek zongorára op. 126. 1823.

Vonósnégyes op. 127 : Es-dur, 1824.

Vonósnégyes op. 132 : A-moll, 1825.

Vonósnégyes op. 130 : B-dur, 1825—1826.

Fuga vonósnégyesre op. 133 : B-dur, 1825.

Vonósnégyes op. 131 : Cis-moll, 1826.

Vonósnégyes op. 135 : F-dur, 1826.

TARTALOM.

Bevezető 5.

I. Általános rész.

Életrajzi vázlat 8.

Egyéniség, jellem, környezet 16. — A romantikus Beethoven-szemlélet kritikája 16. — Forrásaink 20. — Viselkedés, temperamentum 23. — Impreszsiók, természetfelfogás 29. — Olvasmányok, irodalmi benyomások 33. — Morális felfogás, szociális gondolat, társadalomszemlélet 35. — Felfogás az arisztokráciáról 37. — Művészet-felfogás 39. — Romantika 41. — Vallás, hit 42. — Összefoglalás 43.

A zenei alkotás csoportjai (áttekintés). Zongoraművek 46. — Versenyművek 51. — Kamarazene 53. — Zenekari művek: szimfóniák, nyitányok 60.

II. A zenei stílus problémái.

A fiatalkori stílus. Állásfoglalás a XVIII. század zenei hagyatékával szemben 71.

Beethoven munkamódszere. A vázlatkönyvek 82.

A tematika problémái 95. — Melódiavonal. Ornamentika 103. — Ritmika 106. — Motivikus építés. Szerkesztésmód 109. — A témák tonális szerkesztése 116. — A tematika ethosa, forrásai 120.

Formaalkotás a tételen belül 124.

A többtétéles forma összeállítása 136.

A zenei kifejezés problémája 148. — Tempóvétel, tempójelzés 150. — Ritmika 152. — Dinamika és melódika 154. — Harmonizálás 157. — Hangszerelés 158. — Szimbolika 160. — Heroikus stílus 163. — Patetikus stílus 164. — Humor 165. — Objektivitás 166. — Hangszeres recitativo 171.

Zárószó. A szabad fantázia problémája 173. — Variáció 175.

Irodalom 178.

A zeneművek időrendi táblázata 179.